

Serge Gruzinski

La guerra de las imágenes

De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)

SECCIÓN DE OBRAS DE HISTORIA

LA GUERRA DE LAS IMÁGENES

Traducción de
JUAN JOSÉ UTRILLA

SERGE GRUZINSKI

LA GUERRA DE LAS IMÁGENES

De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492–2019)



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en francés, 1990
Primera edición en español, 1994

Este libro contó con el apoyo de la Embajada de Francia en México mediante el Programa de Ayuda a la Publicación "Alfonso Reyes".

Título original:
La guerre des images / de Christophe Colomb à "Blade Runner" (1492–2019)

ISBN 2–213–02450–2

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968–16–4446–8

Impreso en México

A la memoria de mi padre

AGRADECIMIENTOS

Remo Guidieri, David Brading, Carmen y André Bernand, Thierry Marchaisse, Agnès Fontaine, Pedro Pérez y Albert Zissler saben todo lo que estas páginas deben a su amistad, a sus escritos, a sus críticas y al aliento que me han dado.

INTRODUCCIÓN

Los Ángeles, 2019: cielo color naranja, contaminado por lluvias ácidas, perforado por penachos de llamas, suspendido por encima de las pirámides de las grandes "Corporaciones" cuyas enormes moles recuerdan la imagen de los templos precolombinos de Teotihuacán. La imagen está por doquier: sobre los rascacielos, en los aires, detrás de las vitrinas inundadas por la lluvia... Una multitud ruidosa y heterogénea, occidental, hispánica y asiática, pulula por las calles sucias, se lanza por los pasajes, corre entre los detritos, los chorros de vapor y los charcos de agua donde se refleja el cintilar de las imágenes multicolores.

Blade Runner,[1] que Ridley Scott llevó a la pantalla en 1982, es una obra maestra de la ciencia-ficción contemporánea y el punto de llegada o uno de los desenlaces de esta historia, cuando la guerra de las imágenes se convierte en una cacería de los "replicantes". Esos "replicantes" son unos androides creados para ejecutar tareas peligrosas sobre astros lejanos. Son copias tan perfectas del ser humano que apenas se distinguen de él, imágenes que se vuelven tan amenazantes que es indispensable "retirarlas", es decir, eliminarlas. Algunos "replicantes" están dotados de una memoria injertada, que se basa en un puñado de viejas fotografías, falsos recuerdos destinados a inventar y a mantener, en todas sus partes, un pasado que jamás existió. Antes de expirar, el último androide mostró al ser humano que le perseguían los horizontes de un saber sin límites, de una experiencia casi metafísica, adquirida en los confines del universo, en el deslumbramiento de la puerta de *Tannhäuser* que ningún ojo humano ha contemplado jamás.

Al describir la falsa imagen, la réplica demasiado perfecta, más real que el original, la creación demiúrgica y la violencia homicida de la destrucción iconoclasta, la imagen portadora de la historia y el tiempo, cargada de saberes inaccesibles, la imagen que se escapa al que la concibió y se vuelve contra él, el hombre enamorado de la imagen que él inventó... *Blade Runner* no da ninguna clave del futuro —la ciencia-ficción nunca nos enseña más que nuestro presente— sino que es un repertorio de los temas que se han manifestado durante cinco siglos sobre la vertiente hispánica, antes mexicana, del continente americano. Esos temas son el origen de este libro. Temas múltiples para explorar a largo plazo, aunque sólo sea para esbozar pistas, para indicar vías.

La guerra de las imágenes. Tal vez sea uno de los acontecimientos mayores de este fin de siglo. Difícil de precisar, disimulado en las trivialidades periodísticas o en los meandros de una tecnicidad hermética, dicha guerra

[1] Esta película se inspiró, libremente, en una novela de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric sheep?*, Londres, Grafton Books, 1973.

lo que nos retendrá aquí, sino más bien el examen de los programas y de las políticas de la imagen, el desenvolvimiento de las intervenciones múltiples que entraña o que anticipa, los papeles que adopta en una sociedad pluriétnica. Una lectura de este orden no sólo revela juegos de intereses, enfrentamientos y figuras a menudo olvidadas, sino que aclara de manera distinta algunos fenómenos religiosos que desde el siglo XVII no han dejado de pesar sobre la sociedad mexicana. De ello, el ejemplo más asombroso es el culto a la Virgen de Guadalupe: tanto como la televisión, su efigie milagrosa, aparecida a un indio en 1531, sigue siendo el imán que atrae multitudes, y su culto sigue siendo un fenómeno de masas que nadie se atrevería a poner en duda so pena de caer en iconoclastia.

Añadamos a esos ejes sucesivos, explícita o latente, una interrogación sobre los contornos móviles de la imagen, producto histórico y objeto occidental por excelencia que no tiene nada de inmutable ni de universal. Se comprenderá entonces que no podría tratarse aquí de definir abstractamente la imagen.

Pero ello nos conducirá, de paso, a comenzar la historia de los imaginarios nacidos en el cruce de las esperas y de las respuestas, en la conjunción de las sensibilidades y de las interpretaciones, en el encuentro de las fascinaciones y los apegos suscitados por la imagen. Al privilegiar lo imaginario en su globalidad y su movilidad —que también es la movilidad de lo vivido—, he renunciado a hacer una descripción demasiado sistemática de la imagen y de su contexto por temor a perder de vista una realidad que sólo existe en su interacción. He tratado de resistir, cuando he podido, a las vicisitudes habituales de un pensamiento dual (significante/significado, forma/contenido...) y compartimentado (lo económico, lo social, lo religioso, lo político, lo estético...) cuyos cortes demasiado cómodos acaban por aprisionar más que por explicar. Tal vez una de las virtudes de la investigación histórica sea la de precisar hasta qué punto las categorías y las clasificaciones que aplicamos a las imágenes son, desde hace largo tiempo, inherentes a una concepción culta, debida al aristotelismo y el Renacimiento, pero cuyo arraigo histórico y pretendida universalidad no siempre percibimos.

Otro obstáculo: ¿dónde y cómo interrumpir una travesía de lo imaginario que no termina de desplegarse, despreciando las periodizaciones habituales y las competencias —forzosamente limitadas— del investigador? El *terminus ad quem* —2019— señala esta imposibilidad al mismo tiempo que la naturaleza singular y nunca arbitraria de los datos que van marcando la trayectoria de las imágenes: tienen la "realidad" y el contenido que les permiten una época, una cultura, un grupo. El lector descubrirá otros datos "ficticios" que se desbordan sobre el pasado —como otros se desbordan sobre el porvenir— y llegan a influir más que nuestras temporalidades auténticas y lineales sobre los imaginarios y las sociedades.

Por último, unas palabras sobre el dominio de nuestro estudio. Como en

mecanismos de la propaganda visual luterana, centrado en el estudio de la iconografía y de la retórica de la imagen en la Alemania de la Reforma.

otras materias, la América española, y más particularmente México, es el inicio de un observatorio sin igual. "Conflicto de dobles",[9] la América colonial duplica al Occidente por sus instituciones, prácticas y creencias interpuestas. Desde el siglo XVI, la Iglesia trasladó a sus misioneros, quienes difundieron el cristianismo erigiendo por doquier parroquias y diócesis. La Corona española la dividió en virreinatos, estableció tribunales, instaló una burocracia en escala continental. Pretendió imponer una lengua, el castellano, y durante 300 años sometió a la misma legislación (las *Leyes de Indias*) las inmensidades americanas. La Corona hizo surgir ciudades; la Iglesia construyó conventos, iglesias, catedrales, palacios; Europa envió a sus arquitectos, sus pintores y sus músicos: el México del compositor barroco Manuel de Zumaya fue contemporáneo de la Alemania de Telemann... Pero también era el corazón floreciente de un imperio que emprendió la tarea colosal de integrar las sociedades y las culturas indígenas a las que, en parte, había desmantelado. Algunos indios resistieron, otros se opusieron a base de ardides, buscaron e imaginaron acomodos con el régimen de los vencedores. Muy pronto, las etnias se mezclaron; los seres, las creencias, los comportamientos se hicieron mestizos. La América hispánica se volvió, así, la tierra de todos los sincretismos, el continente de lo híbrido y de lo improvisado. Indios y blancos, esclavos negros, mulatos y mestizos coexistían en un clima de enfrentamientos y de intercambios en que, sin dificultad, podríamos reconocernos. América, "conflicto de dobles"...

El choque imprevisto y brutal de sociedades y de culturas exacerbó las tensiones, multiplicó los cuestionamientos, exigió hacer elecciones a cada momento. Evoca demasiado nuestro mundo contemporáneo en su versión posmoderna para no suscitar la reflexión: sobre el destino de las culturas vencidas, sobre los mestizajes de todas clases, sobre la colonización de lo imaginario... Yo había empezado por analizar las reacciones de los grupos indígenas a la dominación española, mostrando cómo, lejos de ser mundos muertos o fijados, no dejaron de construir y de reconstruir sus culturas. *Les Hommes-Dieux du Mexique* seguía la evolución del concepto del poder en el medio indígena, yuxtaponiendo y disecando algunos destinos individuales que constituían otras tantas existencias no realizadas pero fulgurantes de jefes divinizados. *La Colonisation de l'imaginaire** consideraba de manera global la suerte de las poblaciones del centro de México en la época colonial. Las comunidades indias sobrevivieron al apocalipsis demográfico que las disgregó y llegaron a crearse identidades nuevas, a inventarse memorias y a hacerse un espacio en el seno de la sociedad colonial que las discriminaba, si lograban que la fascinación de la ciudad mestiza, el alcohol, la explotación forzosa y el anonimato no las quebrantaran o dispersaran.

A través de la historia mexicana se perfilaba un proceso de occidentalización cuya primicia fue la América hispánica desde el siglo XVI hasta el XVIII. ¿Cómo penetrar en esta gigantesca empresa de uniformación cuyo

[9] Remo Guidieri, *Cargaison*, París, Seuil, 1987, p. 42.
* *La colonización de lo imaginario*, versión del FCE. [T.]

desenlace planetario observamos en este fin de siglo hasta en los estudiantes de la plaza de Tiananmen? Con Carmen Bernand, en *De l'idôlatrie,*** abordamos uno de sus resortes intelectuales. El Occidente proyectó sobre la América india unas categorías y unas redes para comprenderla, dominarla y aculturarla. Con esta intención, para identificar al adversario al que deseaban convertir, los misioneros recuperaron la terminología de los Padres de la Iglesia y denunciaron infatigablemente las "idolatrías" indígenas al mismo tiempo que perseguían a los "idólatras". Se sucedieron las teorías y las interpretaciones. El Occidente cristiano redujo sus presas a sus propios esquemas, las volvió objeto de sus debates, inventó de paso las "religiones amerindias" hasta que, cansado, se volvió hacia otros exotismos y otras polémicas.[10]

En el curso del análisis me pareció que la cuestión de los ídolos no era, a la postre, más que un aspecto secundario de la idolatría. Para devolverle su verdadero alcance, había que confrontarla con la de las imágenes. Los ídolos indígenas habían sufrido la invasión de las imágenes del cristianismo y de los europeos. El tema exigía que se captara en un solo impulso la acción del colonizador y la respuesta del colonizado, fuese indio, mestizo, negro o mulato. Pero, ¿no era necesario, igualmente, dar a la imagen un peso estratégico y cultural —que yo había subestimado— y precisar mejor lo que abarca la noción seductora pero a menudo imprecisa de lo imaginario?

Tal es el objeto de esta *Guerra de las imágenes,* cuarta y última parte de un viaje de historiador por el México español.

** *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas,* 1992, Fondo de Cultura Económica.

[10] *Les Hommes-Dieux du Mexique. Pouvoir indien et domination coloniale, XVIe-XVIIIe siècle,* París, Editions des archives contemporaines, 1985; *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe-XVIIIe siècle,* París, Gallimard, 1988, y con Carmen Bernand, *De l'idolâtrie. Une archéologie des sciences religieuses,* París, Seuil, 1988.

I. PUNTOS DE REFERENCIA

EL PRÓLOGO pacífico de esta guerra de las imágenes, que desde un principio se sitúa bajo el signo de la mirada y de lo visual, es tan imprevisto como desconcertante. Creeríamos que se estaba siguiendo otro argumento que no desembocaría inevitablemente en la tragedia de las islas y del continente, las matanzas, la deportación de las poblaciones indígenas, la destrucción de los ídolos.[1] Se insinúan intuiciones, se entreabren pistas, se esbozan sutilmente algunas perspectivas a las cuales, siglos después, volverá la etnografía. Breve respiro antes de que una referencia más aceptada, llena de categorías y de los estereotipos de la idolatría clásica, recupere sus derechos para abatirse sobre las novedades de América.[2] Mas, de momento, triunfan la observación y la interrogación.

LA MIRADA DEL ALMIRANTE

Lunes 29 de octubre de 1492. Desde hace dos semanas, Cristóbal Colón ha tocado tierra. El Almirante de la Mar Océano explora las Antillas Mayores. La belleza de la isla de Cuba lo deja maravillado. Con la mirada recorrió sus costas, sus ríos, sus casas, sus criaderos de perlas. Colmados todos sus deseos, el Almirante imaginó que el continente —Asia— estaba cerca. "Hermosura": esta palabra reaparece sin cesar, hasta llegar a ser el *leitmotiv* del Descubrimiento. En Cuba, la mirada del Almirante se detiene para hacer una reflexión: "Hallaron muchas estatuas en figura de mugeres y muchas cabezas en manera de carantoña muy bien labradas; no sé si estos tienen hermosura o adoran en ellas."[3]

Los primeros contactos con los pueblos de las islas habían puesto a los descubridores en contacto con seres y cosas que ignoraban por completo y que les habían sorprendido. Cristóbal Colón buscaba un camino hacia las Indias y su oro. Se disponía a desembarcar en la isla de Cipango (el Japón) o la China del gran Khan, y pensaba convertir a unos pueblos que, según sabía, eran civilizados. Nada de eso. En lugar de "gentes con policía y conocimientos del mundo", en lugar de "naos grandes y mercancías" con que, a

[1] Sobre esta historia, véase la precisión de Pierre Chaunu, *Conquête et exploitation des Nouveaux Mondes*, París, PUF, Nouvelle Clio núm. 26 bis, 1969, y la obra ya clásica de Carl Otwin Sauer, *The Early Spanish Main*, Berkeley, University of California Press, 1966.

[2] Bernand y Gruzinski (1988).

[3] Cristóbal Colón, *Diario. Relaciones de viajes*, Biblioteca de la Historia, Sarpe, 1985, pp. 61-62. Sobre la hermosura: *ibid.*, pp. 54, 55 *et passim*. Habría que añadir el *leitmotiv* del "deslumbramiento". Sobre Colón: Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas*, México, FCE, 1978, pp. 25-26, y Pierre Chaunu, *L'expansion européenne du XIIIe au XVe siècle*, París, PUF, Nouvelle Clio núm. 26, 1969, pp. 18-19.

*Los viajes de Cristóbal Colón**



* Según S. E. Morison, *Christopher Colombus, Mariner*, Londres, 1956.

cada momento, esperaba cruzarse, el Almirante descubrió a unos hombres de cuerpos desnudos y pintados, que creían que los españoles eran seres llegados del cielo.[4] Abandonando los sueños y las leyendas que poblaban sus imaginación, Colón y sus compañeros se encontraron ante unas "gentes desprovistas de todo". Y sin embargo, esas gentes poseían algunos objetos que llamaron la atención del Almirante. Ello bastó para esbozar otro descubrimiento que mostró la sensibilidad de un genovés del siglo XV, como si la mirada del *Quattrocento* fuera la primera en posarse sobre América.

Entre las cosas que mostraban los indígenas —azagayas, bolas de algodón, piraguas, joyas de oro, hamacas—, Colón notó lo que hoy llamaríamos "objetos figurativos". Su curiosidad no se centró en los tatuajes corporales —sin embargo, señalados y descritos desde el 12 de octubre de 1492— ni sobre las cestas suspendidas de la vigas de las cabañas, que contenían, según él, los cráneos de los antepasados de la tribu.[5] Otros objetos provocaron, durante dos años al menos, la misma interrogación: las estatuas de mujeres y "las cabezas en manera de carantoña muy bien labradas", ¿eran objetos de culto o piezas decorativas? "No sé si estos tienen hermosura o adoran en ellas."[6] ¿Para qué servían? Y no ¿qué representaban? ¡Como si pareciera ser más urgente identificar la función que la naturaleza de la representación! El mismo afán se encuentra, un año después, en las Antillas Menores: "habiendo visto dos toscas estatuas de madera en cada una de las cuales había una serpiente enroscada [los españoles] pensaron ser imágenes adoradas por los indígenas; pero luego supieron que eran colocadas allí como adorno pues como entes indicado creen los nuestros que sólo dan culto al numen celeste."[7]

La descripción es sumaria: se anota el material de las estatuas, lo burdo de las formas, sin más. Observadores perplejos, inclinados al principio a percibir las imágenes de culto, los descubridores se rindieron a la evidencia de... su propio sentimiento ("creen los nuestros") o a lo que imaginaban captar de las explicaciones de los aborígenes. Lo mismo ocurrió cuando en diciembre de 1492 Colón se informó en Cuba sobre lo que le parecía ser un templo indígena: "pensé que era templo y los llamé y dixe por señas si hazían en ella oración; dixieron que no".[8]

Se observa el mismo descuido de una interpretación inicialmente religiosa, por atenerse a lo que decían los autóctonos, sin preocuparse en lo más

[4] Colón (1985), p. 57. Se trataba de los indios taínos, una rama de la familia de los arawakos.

[5] Colón (1985), pp. 43, 87.

[6] *Cf.* nota 3.

[7] Pedro Mártir, *Décadas del Nuevo Mundo*, México, José Porrúa e Hijos, 1964, tomo I, p. 115. Veamos, para empezar, que el empleo del término imagen ("imágenes adoradas...") plantea problemas delicados. El texto latino de Pedro Mártir (edición de Sevilla, 1511, con el título de *P. Martyris Anglerii Mediolanensis opera. Legatio Babylonica. Oceani decas. Poemata. Epigrammata)* emplea la palabra *simulacrum* que nosotros traducimos por "imagen" y que, en latín clásico, designa a la vez la representación figurada, la efigie, la figuración material de las ideas, la sombra, el espectro.

[8] Colón (1985), p. 90.

mínimo de los riesgos de la comunicación verbal y gestual, como si esos indígenas manejaran tan fácilmente como Colón los registros de lo religioso, de lo profano y de lo estético.

Este ejercicio, en cambio, estaba al alcance de un genovés hijo de una Italia renacentista donde desde hacía casi un siglo los artistas multiplicaban los "objetos de civilización", figurativos y profanos, sin dejar de producir toda una gama considerable de representaciones religiosas.[9] Nada tiene de extraño que un italiano del *Quattrocento* tuviera criterios iconográficos, de índices visuales y funcionales que le ayudasen a elaborar los registros y a distinguir lo profano de lo sagrado. Más difícil era orientarse fuera de su propia cultura, así se hubiese extendido ésta por el Mediterráneo occidental y enriquecido con la experiencia de los negros de Guinea[10] y de los indígenas de las Canarias. La perplejidad de Colón y lo vacilante de sus interpretaciones se explican también por los desengaños del Descubrimiento. Convencido de haber tocado las costas de Asia, persuadido de que Japón, China y sus ciudades estaban próximos, el genovés se preparó para encontrar pueblos idólatras o "sectas", es decir, musulmanes y judíos. Pero la realidad fue otra. Desde el 12 de octubre de 1492 observó que los isleños no tenían "religión" ("secta") y, poco después, que no eran idólatras: por tanto, no poseían ídolos.[11] Más adelante, hubo que matizar esta "comprobación por ausencia".

EL DESCUBRIMIENTO DE LOS "ZEMÍES"

Con la experiencia y el tiempo, los recién llegados acabaron por darse cuenta de que los indígenas en realidad reverenciaban objetos, fuesen figurativos o no. Hacia 1496, Colón y el religioso catalán Ramón Pané (a quien el Almirante había confiado una investigación sobre las "antigüedades" de los indios)[12] disponían de mucho más información sobre las islas. Habían replanteado la pregunta inicial: en lugar de intentar establecer si ciertos objetos figurativos eran objetos de culto, Colón y Pané fijaron su atención sobre el conjunto de cosas que los indígenas adoraban.

Esas cosas tienen en taíno, la lengua de las islas, un nombre genérico, el de *zemíes,* y se les da el nombre de un antepasado. Provistos de funciones políticas, de propiedades terapéuticas y climáticas, los zemíes tienen sexo, hablan y se mueven. Objetos de una innegable pero desigual veneración,[13] son tan apreciados que los indígenas se los roban unos a otros y, después del Descubrimiento, los ocultan a los españoles. Cada zemí tiene un origen singular:

[9] Francastel (1967), pp. 95-98.
[10] Colón (1985), p. 72.
[11] *Ibid.*, p. 70.
[12] Fray Ramón Pané. *Relación acerca de las antigüedades de los indios,* México, Siglo XXI, 1977. Ésta fue la primera obra etnográfica —antes de que hubiese etnografía— inspirada por América.
[13] Las fuentes españolas emplean los términos *devoción* y *reverencia,* lo que pondría a los *zemíes* en la misma categoría que las imágenes de los santos católicos. Sobre el término *zemí,* véase la nota de José Juan Arrom en Pané (1977), p. 57.

"Unos contienen los huesos de su padre y de su madre y parientes y de sus antepasados; los cuales están hechos de piedra o de madera. Y de ambas clases tienen muchos; algunos que hablan, y otros que hacen nacer las cosas que comen y otros que hacen llorar y otros que hacen soplar los vientos."[14]

Los zemíes de las islas se presentaban, pues, bajo las apariencias más diversas: un recipiente que contiene los huesos de los muertos, un trozo de madera, un tronco, un zemí de madera "con cuatro patas como las de un perro", una raíz "semejante al rábano", "una forma de un nabo grueso con las hojas extendidas por tierra y largas como las de las alcaparras".[15]

Esas "imágenes de piedra talladas en relieve",[16] esas hechuras de madera no representan nada o, mejor dicho, representan demasiadas cosas. No sólo son máscaras o estatuas: la pista seguida en el curso de los primeros meses era errónea o, mejor dicho, inexacta. De hecho, todo nos desvía del mundo de la figuración antropomorfa. Las únicas siluetas humanas de que habla la relación de Pané son las de los muertos que se aparecen a los vivos "en forma de padre, madre, hermanos, de parientes o en otras formas".[17]

A diferencia de los ídolos que representan al diablo o a falsos dioses, los zemíes son esencialmente cosas, dotadas de existencia o no: "cosas muertas formadas de piedra o hechas de madera", "un trozo de madera que parecía una cosa viva"; cosas que traen a la memoria el recuerdo de los antepasados;[18] piedras que favorecen los partos, que sirven para obtener lluvia, sol o cosechas, análogas a las que Colón envió al rey Fernando de Aragón; o, asimismo, parecidas a esos guijarros que los isleños conservaban envueltos en algodón, en unas pequeñas cestas y a "los que dan de comer de lo que ellos comen".[19] Bien lo sabía Colón, que se guardó de emplear la palabra "ídolo" y negó la idolatría para mejor denunciar la superchería de los caciques que manipulaban los zemíes. Lo confirma el catalán Pané: si habla de ídolo, lo hace manifiestamente por pereza al escribir y por comodidad, para luego corregir y poner "demonio" —"por hablar más propiamente"— o para distinguir el zemí del ídolo: un zemí que habla "se vuelve" un ídolo.[20] En cambio, no se habla de idolatría ni de idólatras en el texto de Pané.

Ahora bien, en la misma época, los portugueses inventaron en sus factorías de Guinea el concepto de fetiche. Bajo muchos aspectos, el fetiche es, igualmente, una cosa-dios, singular en su origen, su forma, su sexo, su composición. Pero los portugueses se limitaron a aplicar un término vernáculo y medieval *(feitiço)* a unas prácticas y unas creencias que les intrigaban, por lo demás en competencia con la palabra "idolatría".[21] De otra manera pro-

[14] Pané (1977), pp. 34-45.
[15] *Ibid.*, pp. 43, 45-76.
[16] Según los términos de una carta de Colón *(ca.* 1496) en Pané (1977), p. 88.
[17] *Ibid.*, p. 33.
[18] *Ibid.*, pp. 37, 46, 89.
[19] *Ibid.*, p. 37.
[20] *Ibid.*, pp. 40, 47.
[21] William Pietz, "The Problem of the Fetish, II: the Origin of the Fetish", *Res*, 13, primavera de 1987, pp. 23-45.

cedieron Colón y Pané, y en ello estribó su modernidad. En lugar de seguir el ejemplo portugués o de adoptar la categoría de ídolo, que les ofrecía la tradición clásica, desde el Antiguo Testamento hasta Santo Tomás de Aquino, tomaron de las culturas de las islas el término autóctono zemí. Cierto es que los préstamos lingüísticos de los descubridores son múltiples (cacique, maíz...) y que las islas hablan "una sola lengua" mientras que "en Guinea hay mil tipos de lenguas y no se comprende de la una a la otra".[22] Pero la elección del término zemí manifestaba más que una notable receptividad lingüística: revelaba una sensibilidad etnográfica que por lo demás aflora en cada página de la relación del monje catalán Ramón Pané. Explorando temas tan esenciales como los cuerpos, los muertos, las visiones, los estados de posesión, los mitos de origen, sin que la observación penetrara nunca en el estereotipo y el prejuicio, Pané abrió las puertas a una interpretación de las culturas amerindias, atenta a su especificidad.

¿Qué debemos conservar de esta fase de reconocimiento? Que el problema de las imágenes del Otro, de sus funciones y de sus características, se planteó al instante a los descubridores y que al principio pareció avanzar hacia una respuesta original. Pero esto no fue más que un paréntesis, presurosamente cerrado. Ni Colón ni sus compañeros ni los poderosos que mandaban la empresa soñaron con disfrutar de las delicias de la etnografía, y pronto el paraíso de las islas se convirtió en un infierno donde imperaron la explotación brutal, el hambre y la enfermedad microbiana.[23] Por mucha que fuese la curiosidad de los primeros observadores, iba en un solo sentido: era impensable que los indígenas practicaran una "etnografía a la inversa" y que interpretaran, a su vez, las imágenes de los blancos.

Sin embargo, lo irreparable se produjo desde fines del año 1496. Tal fue, sin duda, el primer conflicto americano de esta guerra de las imágenes. Algunos indígenas se habían apoderado de las imágenes cristianas que los españoles habían confiado al cuidado de unos neófitos:

> Salidos aquellos del adoratorio, tiraron las imágenes al suelo y las cubrieron de tierra y después orinaron encima diciendo: "ahora serán buenos y grandes tus frutos". Y esto porque las enterraron en un campo de labranza, diciendo que sería bueno el fruto que allí se había plantado; y todo esto por vituperio. Lo cual visto por los muchachos que guardaban el adoratorio, por orden de los susodichos catecúmenos corrieron a sus mayores que estaban en sus heredades y les dijeron que la gente de Guarionex había destrozado y escarnecido las imágenes.[24]

Ese sacrilegio fue castigado por el hermano de Colón, que hizo quemar vivos a los culpables. La brutalidad de la represión española —ejercida por laicos— probaba la inviolabilidad de un dominio que mezcló inextricablemente la política y la religión: el respeto a las imágenes de los blancos es tan intangible como la sumisión debida a los colonizadores. Pero la profana-

[22] Colón (1985), p. 72.
[23] Chaunu, *Conquête...* (1969), p. 129-130.
[24] Pané (1977), p. 53-54.

ción había ido acompañada por un ritual de fertilidad que manifiestamente atribuía a las imágenes una eficacia parecida a la de ciertos zemíes. En ese sentido, el "sacrilegio" mostró la cercanía que los indígenas presintieron entre las imágenes de los cristianos y los zemíes locales, y hasta el partido que, según imaginaron, podrían sacar de él. Comenzó la larga lista de destrucciones, de apropiaciones, de desviaciones y de equívocos con que está tejida la historia cultural de la América Latina.

En esas circunstancias, ¿qué sería del zemí? Ni representación figurativa, ni ídolo, vacilando de hecho entre varios *status* (objeto, cosa, imagen, ídolo...), ¿no era el fruto notable de una tentativa de interpretación que daba la espalda a los modelos preconcebidos para registrar, sin ocultarlo, lo inesperado y lo desconcertante? Era un caos de las formas, de un valor irrisorio, de aspecto grotesco, que despertaba codicias, una cosa que se mueve, un objeto vivo, un instrumento de dominación en manos de caciques manipuladores; pero también era un desafío constante a la razón: todo eso es el *zemí*. ¿La brutalidad de la colonización iba a barrer este intento de tomar en cuenta lo inédito? ¿O bien otras amenazas más lejanas pesaban sobre esta visión original de las cosas, ya tan próxima a la manera en que hoy vemos al fetiche, esta "totalización en la que trozos enteros de discontinuidades, tanto temporales como morfológicas, son absorbidos e intensificados?"[25]

LOS ESPECTROS DE PEDRO MÁRTIR

Un milanés se encargó de disipar el misterio de esos objetos extraños: Pedro Mártir, que nunca puso los pies en América. Hombre del Renacimiento, discípulo de Pomponio Leto,[26] infatigable buscador de informes, periodista antes de que hubiese periodismo —tiene tanto sus defectos como sus cualidades—, rápido hasta ser superficial, etapa obligatoria entre el Nuevo Mundo, España y Europa, este personaje es fascinador. Nacido en 1457 en las orillas del lago Mayor, Pedro Mártir de Anglería entró al servicio del cardenal Ascanio Sforza, fue a Roma y luego, en 1487, apareció en España, donde siguió a la corte de los Reyes Católicos. Se ordenó sacerdote en 1492, mismo año en que Granada cayó en manos de los cristianos y terminó la Reconquista de la España musulmana. La reina Isabel lo nombró su capellán. Testigo privilegiado, desde entonces, de los descubrimientos —como de la ocupación del reino de Granada—, Pedro Mártir interrogó a los viajeros, conoció a Colón, a Américo Vespucio, a Sebastián Caboto, coleccionó sus misivas, compulsó sus relaciones. Hasta su muerte, ocurrida en Granada en 1526, fue él quien por sus epístolas —las célebres *Décadas*— hizo resonar por los cuatro rincones de Europa las noticias del Nuevo Mundo, forjando su ima-

[25] Guidieri (1987), p. 90. Lo que no quiere decir que fetiche y zemí sean una sola y misma cosa sino que, en cierta medida, expresan en el seno del pensamiento occidental premoderno (Pané pertenece a la Edad Media agonizante) o posmoderno en Guidieri, un esfuerzo de comprensión, una tensión por captar lo que no pertenece a la tradición clásica.

[26] El fundador de la Academia Romana, uno de los focos del humanismo italiano del siglo XV.

gen. Sus funciones en el seno de la Junta de Indias (1518) y después del Consejo de Indias (1514), su título de "cronista de Castilla" le dieron acceso a las mejores fuentes. Por último, sus nexos con los boloñeses, los venecianos y los florentinos que había en España, su correspondencia con los papas de Roma (por ejemplo, León X) lo colocaron en el corazón mismo de una red italiana de letrados, curiosos de las cosas de la Indias.[27]

Los zemíes intrigaron a Pedro Mártir. Su curiosidad no era meramente libresca, ya que no sólo recibió algunos ejemplares de las islas, sino que tuvo cuidado de enviar algunos a su protector, el cardenal Luis de Aragón, sobrino del rey de Nápoles, para que él juzgara, con las piezas en la mano "mejor que sobre una descripción", antes de mostrarlos a su tío. En el libro IX de su "Primera Década",[28] compuesto hacia 1500-1501, Pedro Mártir introdujo el término *"zeme"*. Probablemente lo había tomado de la obra de Ramón Pané. Pero desde abril de 1494, basándose en una información recogida después del segundo viaje de Cristóbal Colón, el milanés se interrogó sobre los objetos figurativos. Observó que los indígenas hacían "máscaras de algodón, tejidas imitando los espectros pintados que afirmaban ver durante la noche".[29]

Asociando las máscaras con espectros nocturnos, Pedro Mártir se lanzó por un camino en que no dejaría de encontrar dificultades. Desconocía su función, pero subrayó su carácter figurativo y les descubrió, si no un sentido, al menos una identidad. Procedimiento inverso al de Pané y Colón que, por su parte, se inquietaban más por el uso que por la cosa representada. Mártir volvió en 1501 a esta comparación: "Confeccionan con algodón tejido y forrado por dentro, imágenes humanas sentadas, semejantes a los espectros nocturnos que nuestros artistas pintan en las paredes."[30] (il .1).

El objeto se catalogó esta vez, para empezar, como un *simulacrum*, una representación figurada.[31] Con toda evidencia, lo que interesaba a Mártir era la imagen antropomorfa, y lo figurativo surgió una y otra vez en el debate. El zemí de Pedro Mártir queda identificado y visualizado a partir de un mo-

[27] Sobre la existencia de Pedro Mártir, véase Pedro Mártir (1964), tomo I, pp. 41-45; J. H. Mariéjol, *Un lettré italien à la cour d'Espagne (1488-1526): Pierre Martyr d'Anghera, sa vie et ses oeuvres*, París, 1887.

[28] Pedro Mártir (1964), tomo I, p. 191.

[29] *Ibid.*, p. 115. Pedro Mártir retranscribe su información en su latín de humanista y recubre los objetos de las islas con un barniz romano —tal vez tomado de Horacio—, las máscaras son *larva* y los espectros son *lemures*.

[30] *Ibid.*, p. 191.

[31] Sobre la gama de significación puesta en *simulacrum*, *cf. supra* nota 7. Al lado del término *lemures* —para los espectros— aparece el de *imago*, traducido por imagen (*"ex bombice nanque intexto stipato interius sedentes imagenes..."*), palabra que en el latín clásico —que pretendían cultivar los humanistas— tenía a la vez el sentido de representación, retrato, réplica, pero también de imagen de los muertos, de fantasma, de espectro... tanto daría decir que la especificidad del zemí desaparece bajo la acumulación de los sentidos que le atribuyen a veces los descubridores, los marinos castellanos, la interpretación de Pedro Mártir y las de sus lectores contemporáneos y modernos. A la distancia insular/castellano se añade la que separaba a un español del mar de un humanista italiano formado en el mejor latín, en el más refinado de los cenáculos de la península.

delo iconográfico occidental —"los espectros que nuestros artistas pintan"—, aunque de manera muy ambigua. ¿Surgió esta comparación de la mente de Pedro Mártir, que tenía ante sí varios de esos zemíes, o bien emanó originalmente de los indígenas? Si el testimonio de 1494 —retomado 20 años después, en 1514—[32] da a entender que los indígenas reproducían, "imitaban" los espectros que veían durante la noche para hacer sus máscaras de algodón, el texto de 1501 es mucho menos explícito. Nos mueve a atribuir esta asociación a las conjeturas del milanés o a las de sus informadores. Otra anotación nos inclina a ello: "Gracias a ciertos simulacros que veneran en público, parece abiertamente que durante la noche se les aparecen fantasmas y los inducen a sus vanos errores."[33]

Diríase que Pedro Mártir y sus informantes asimilaban los zemíes a imágenes de fantasmas, y de ahí, sin más información —"se conoce abiertamente"—, dedujeron la aparición local de espectros nocturnos. De este modo, Pedro Mártir domesticó esta cosa singular, convirtiéndola en réplica de un espectro, y llegó a visualizarla para él y sus lectores —tarea esencial para un escritor cuyo objeto es hacer ver lo desconocido—, dándole, asimismo, un marco, pues el espectro pide un contexto determinado, cuadro pictórico o espacio nocturno. Pedro Mártir siguió aquí la tradición medieval, para la que "la imagen siempre está unida a su espacio",[34] mientras que el zemí de Colón o de Pané flotaba sin trabas y gravitaba en los contextos más diversos.

El cardenal Luis de Aragón, corresponsal de Pedro Mártir, también fue convidado a verificar la semejanza que unía los zemíes a los espectros de los pintores.[35] Un comentario hecho mucho tiempo después (1520) confirmó esta convicción: los zemíes son "semejantes" a la imagen que nosotros tenemos de los espectros nocturnos.[36] Lo que, a decir verdad, no implica en nada que los indios hayan compartido la interpretación del milanés. A lo largo de toda su obra, Pedro Mártir se aferró, empero, a esta visión de las cosas que casi no encontró apoyo en los escritos de Pané o de Colón, y rechazó a segundo plano todos aquellos zemíes cuya forma se alejaba de la de los objetos conocidos por el cronista. Veintitrés años después, en la "Séptima Década", que dedicó al duque de Milán (1524), Pedro Mártir se obstinó en definir los zemíes como "simulacros que pintan, semejantes a los manes infernales".[37]

El zemí sería, pues, la imagen, o más exactamente el "simulacro", de un espectro. La única tentativa sistemática de inscribir o de recuperar este objeto en el campo figurativo hizo que se le dieran los contornos de un espectro. Eso era, en la mente de un italiano del *Quattrocento*, como evocar una criatura espantosa, dotada de una apariencia —y por ello mismo, repre-

[32] *Ibid.*, p. 252.
[33] *Ibid.*, p. 191
[34] Danielle Régnier-Bohler, "Le simulacre ambigu", en *"Le champ visuel". Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 35, 1987, p. 102.
[35] Pedro Mártir (1964), tomo I, p. 191.
[36] *Ibid.*, p. 429
[37] *Ibid.* (1965), tomo II, pp. 638, 643.

sentable— pero totalmente desprovista de existencia física. No importa cuál sea el espectro: el mundo de los muertos de Pedro Mártir está lleno de reminiscencias antiguas. *Lemures* (espectros), *larvae* (máscaras, trasgos), *simulacra* (en su acepción de fantasmas) permitían al discípulo de Pomponio Leto colocar los objetos de las islas en un cuadro latino. Tal ejercicio de estilo aprovechaba el humanismo paganizante de los años romanos y prolongaba esta busca apasionada de la Antigüedad que había imperado en los debates de la academia. También es cierto que la relación de Pané atraía la atención sobre los muertos, ya que describía las apariciones nocturnas comos los vagabundeos de los difuntos y se explayaba sobre los interrogatorios a los cuales los indígenas de Haití sometían a los cadáveres. Pero de ahí a hacer de los zemíes, indistintamente, las imágenes de los aparecidos, había un paso que el catalán no dio. En cambio, todavía en 1501, obsesionado por sus propias interpretaciones, Pedro Mártir informó que ciertos zemíes eran fabricados por mandato de "sombras nocturnas".[38] Todavía entre 1515 y 1516, en la misma línea de ideas y como para darse la razón, Pedro Mártir observó con satisfacción que la supresión de los zemíes en la isla de Haití interrumpía las apariciones nocturnas.[39] En cambio, no exploró la pista que podía llevar de los zemíes al atavismo, notada sin embargo por Pané. Se atenía exclusivamente a un enfoque formal que encuentra en su propia cultura una interpretación capaz de satisfacerlo.

Los espectros de Pedro Mártir no tienen nada, o tienen muy poco, de americanos.[40] Bajo el barniz antiguo afloran, desde luego, aquellos que espantan y fascinan en los medios populares y letrados de la Italia del siglo XV. No pocas obras abordan ese tema, sea que traten del purgatorio o de almas en pena. Los espectros no tenían nada de imaginario. Por entonces se creía comúnmente que unos espíritus podían infestar las moradas y que era posible protegerse contra ellos tomando toda clase de precauciones que estipula el derecho romano; se creía que los difuntos, las sombras, propagaban enfermedades y sembraban la muerte;[41] se recopilaban relatos de apariciones que provocaban espanto.[42] ¿No reconoce la propia Iglesia que hay espíritus que aparecen en "las casas, los cementerios, las iglesias, los monasterios",[43] mientras que clérigos como Jacopo de Clusa consideraban lícito incluso interrogar a los muertos, a reserva de hacerlo por motivos piadosos, *ad pias causas?* La frontera entre lo que tolera y autoriza la Iglesia y las creencias que caen en la magia es, sin duda, muy tenue; si los fantasmas pueden ser almas del purgatorio en busca de sufragios *(suffragi)*, como lo enseña la Igle-

[38] *Ibid.* (1964), tomo I, p. 196.

[39] *Ibid.*, p. 352.

[40] Lo que no quiere decir que Pedro Mártir ignorara la rica información de Pané sobre los zemíes, sino que la organizó al correr de los años de manera cada vez más sistemática, en torno de su interpretación "espectral".

[41] Carlo G. Ginzburg, *I Benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Turín, Einaudi, 1966, p. 92

[42] Gabriella Zarri, "Purgatorio 'particolare' e ritorno dei morti tra Riforma e Controriforma: l'area italiana", en *Cuaderni Storici*, vol. 50, agosto de 1982, p. 466.

[43] *Ibid.*, p. 494.

sia, si las apariciones demoníacas están lejos de ser excluidas, entonces hay que contar con el fondo turbio y móvil de las creencias y de los terrores populares que pueden cristalizar súbitamente: las batallas de espectros que se entablaron en los parajes de Bérgamo en diciembre de 1517 apasionaron a toda Europa, y Pedro Mártir no dejó de hacerse eco de ellas en su correspondencia.[44] Por último, no olvidemos la literatura medieval y el carácter ambiguo que atribuye al simulacro, penetrado de una dimensión mágica, meollo de un seductor mundo de imágenes, de espejos y de dobles, tal vez más peligroso por la ilusión que inspira y por el poder de maleficio que oculta, que por la herejía diabólica o la idolatría que encubre.[45]

Todo nos hace creer que en la mente de Pedro Mártir se sobreponía lo que él captó de las creencias insulares, lo que sabía del purgatorio y lo que compartía de los temores italianos. La descripción del retorno de los muertos y de las apariciones maléficas[46] en las islas lejanas también revela la influencia de una cultura humanista que alternaba las sombras de los antiguos con el recuerdo de "dríades, sátiros, panes y nereidas" de la Antigüedad. Pedro Mártir es lector tanto de Luciano como de Colón y de Pané.[47]

Pero, al aludir a los "espectros que pintan nuestros artistas", Pedro Mártir, que se refería a una creencia extendida, evocó asimismo abiertamente una forma y un tipo fijados por el arte de su tiempo. Esta vez, la referencia procedía no de la experiencia común y culta sino de un modelo pictórico en dos planos. ¿Veremos en ello la acción del ojo del *Quattrocento* y la seguridad de un mirada formada por los pintores y por la pintura italiana del siglo XV?[48] ¿O habrá que reconocer, antes bien, en los modelos que evoca el milanés los cadáveres vivos de Grünewald, los muertos que escenificaban el tema del *memento mori* y las danzas macabras multiplicadas en el curso del siglo, salvo tal vez en España?[49] Un ojo probablemente más gótico que renacentista, familiarizado con las colecciones flamencas de los Reyes Católicos.

El hecho es que Pedro Mártir consigue —y ofrece a su lector— los medios de imaginar y de ver este objeto exótico que le llega de las islas. Le da una configuración, le presta una identidad y extrapola sus creencias. Pero sobre todo expone una imagen, el zemí-espectro, capaz de producir efectos de sentido que acaban por opacar el dato etnográfico y sustituirlo. ¿Procedimiento habitual de un pensamiento conquistador y reductor, reflejo obligado de todo pensamiento dominante? Sin duda. Pero, ¿para qué asociar la imagen autóctona a la sombra inquietante y fugitiva, a la aparición aterra-

[44] Sobre el acontecimiento y su difusión, Jean-Michel Sallmann *et al.*, *Visions indiennes, visions baroques*, París, Payot, 1992.

[45] *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1987, p. 96.

[46] Pedro Mártir (1964), tomo I, p. 191.

[47] *Ibid.*, pp. 196, 191, Pedro Mártir considera que el contenido de las "creencias ilusorias de los insulares" es muy superior a las "narraciones verídicas de Luciano, tan celebradas entre la gente".

[48] Sobre las relaciones entre los humanistas italianos y la pintura, véase Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, en Clarendon Press, 1971.

[49] Jean Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, París, Arthaud, 1967, p. 344.

dora, a lo espectral? Esas representaciones que se contemplan sin destruirlas, estas "imágenes humanas sentadas" en que se creen reconocer los manes del Hades, ¿no despiertan una mezcla de atracción, de curiosidad y de repulsión? Como si unieran la fascinación del exotismo a la marca horripilante de una presencia perturbadora.

En ese aspecto, resultaba tranquilizador saber que las apariciones nocturnas habían desaparecido con la eliminación de los zemíes en el momento en que, sobre las islas, el mundo de los muertos aumentaba con las poblaciones diezmadas por el hambre, el trabajo y la enfermedad. "Desde el año de 494 hasta el 508, que fueron catorce años, perescieron en las guerras y enviar por esclavos a vender a Castilla y en las minas y otros trabajos, sobre tres cientos de ánimas que en ella [Santo Domingo] había."[50] En 1508, quedaban 60 000 indígenas en Santo Domingo y sin embargo apenas empezaba la época de las deportaciones en masa.[51] Mientras que en Granada el humanista Pedro Mártir soñaba con sus espectros, en las Antillas se hundían, en cuerpo y alma, en la noche de los muertos-vivos.

De los espectros al demonio

La interpretación espectral —ya en desuso en la interpretación propuesta por Colón— debía borrarse con el tiempo, a medida que Pedro Mártir daba a sus zemíes la apariencia de demonios. La metamorfosis ocurrió cerca de 1514, cuando relataba en la isla de Cuba la agresión de pesadilla del "demonio de un zeme, rabudo, con enormes dientes, cornudo, semejante al representado en efigie hecha a mano".[52]

Diez años después, en 1524, asimiló los espectros que ya había asociado sistemáticamente a los manes y los genios infernales, al demonio y a los diablos que se aparecían a los indígenas antes de la cristianización.[53] Pedro Mártir hizo entonces una nueva referencia pictórica: los zemíes se asemejan "a la manera que los pintores dibujan vestigios *(besticulum,* bestia) en las paredes para apartarlos por el terror de sus maldades".[54]

El zemí cae en lo demoníaco y lo monstruoso; se disuelve en la figura del diablo como si el autor cediera a la tentación del cliché y renunciara a precisar la especificidad del objeto. La demonización —que, de hecho, está emparentada aquí con una especie de neutralización cultural— termina haciendo del zemí un ídolo,[55] deidad de madera o de algodón "relleno".[56]

[50] Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias,* tomo II, México, FCE, 1986, p. 346.

[51] Chaunu (1969), p. 129; Frank Moya Pons, *La Española en el siglo XVI, 1493-1520,* Santiago, Universidad Católica Madre y Maestra, 1971; Try S. Floyd, *The Columbus Dynasty in the Caribbean, 1492-1526,* Albuquerque, Nuevo México, 1973.

[52] Pedro Mártir (1964), tomo I, p. 254.

[53] Pedro Mártir (1965), tomo II, pp. 638, 645.

[54] *Ibid.,* p. 639.

[55] *Ibid.,* p. 643.

[56] *Ibid.,* p. 644.

El viraje hacia el ídolo no fue accidental: posterior al descubrimiento del México idólatra, correspondió en el caso de Pedro Mártir a la descripción de los ritos desconocidos del Darién y de sus ídolos.[57] Pero, ¿es casualidad que Pedro Mártir haya tardado tanto tiempo en identificar al zemí con el ídolo? Podemos apostar a que, mejor que nadie en España, Pedro Mártir sabía distinguir los zemíes de las islas y los ídolos de los faraones. ¿No había ido a Egipto en 1501 con motivo de una embajada, y no había dejado una descripción de las antigüedades de ese país en su *Legatio Babylonica?*[58]

Zemí-espectro, zemí-diablo, zemí-ídolo: por deslizamientos sucesivos, el objeto se pierde entre los marbetes familiares, desaparece bajo las denominaciones convenidas. El viraje progresivo que dio Pedro Mártir es el fin de una época, de una generación, de una mirada y de una curiosidad. Se acabó el tiempo de la descripción atenta o de la interpretación original que corresponde al cuarto de siglo transcurrido desde el descubrimiento de Colón. No es que esas tentativas hayan carecido de distorsiones y de prejuicios; por lo contrario. Mas no por ello dejaron de tener el mérito de tratar de penetrar en el misterio de lo desconocido.

Paradójicamente, cuanto más abundaron las informaciones, más se contentaron todos con el marbete estereotipado de ídolo e idolatría. No hay más que leer al cronista de Indias Fernández de Oviedo, quien en 1535 describió "las idolatrías y las ceremonias nefandas y diabólicas" de las islas. El procedimiento fue sistemático: para Oviedo, que conocía América desde 1514, los zemíes son, sencillamente, "imágenes del diablo" que los indígenas tenían por dioses, y ese diablo era "tan feo y espantable como suelen los católicos pintar a los pies del arcángel san Miguel o del apóstol san Bartolomé".[59]

Así pues, la referencia iconográfica se precisó más en 1535. A las descripciones de primera mano de Pané, a los espectros de los pintores de Pedro Mártir los sucedieron las diablerías españolas y flamencas del gótico tardío que sugiere la cascada de rasgos acumulados por la pluma acerada de Oviedo: "la abominable figura del diablo en muchas y diversas maneras pintado y esculpido, con muchas cabezas y cosas y disformes y espantables caninas y ferozes dentaduras con grandes colmillos y desmesuradas orejas, con encendidos ojos de dragón y feroz serpiente".[60]

Aunque se insistiera en que el zemí se manifestaba de noche en forma de fantasma, la imaginería demoníaca ha inundado los relatos oculares de Pané y las primeras interpretaciones de Pedro Mártir. Confirmado en su catego-

[57] *Ibid.*, p. 645.

[58] En 1501, los Reyes Católicos enviaron en embajada a Pedro Mártir al sultán de Egipto. De ahí mandó una descripción intitulada *Legatio Babylonica* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511), en la cual da cuenta de la flora y de la fauna del país y relata su visita a las pirámides. El humanista se refiere en sus *Décadas* a ese viaje que le llevó al borde del Nilo, por Venecia y Creta.

[59] Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, Salamanca, 1547, fol. L. Nacido en Madrid en 1478, Oviedo se encontraba en Italia a comienzos del siglo XVI y se dirigió a América en 1514. Desempeñó ahí, entre otras, las funciones de alcalde de Santo Domingo y de cronista de Indias.

[60] *Ibid.*, fol. XLV.

ría de representación figurativa, el zemí perdió toda singularidad. Se le redujo a lo conocido y lo familiar, a lo más burdo de la imaginería diabólica. Ya no se contempla el objeto, pues de antemano se posee la clave, la identidad. Llegó el signo esperado, inevitable de la idolatría y de la presencia del diablo. De los cubanos se decía, lapidariamente, que "su religión consiste en adorar al diablo".[61] Pero en Oviedo encontramos más aún. La imagen indígena lo obsesiona hasta el punto de intitular uno de sus capítulos "Las imágenes del diablo que tenían los indios",[62] y el *leitmotiv* de las "imágenes infernales" y de la "imagen maldita" sirve de trama a su relato. La proliferación de "la imagen infernal" es la que lo conmovía, y no lo que ella representaba: "en la tierra firme no solamente en sus ídolos de oro y de piedra y de madera y de barro huelgan de poner tan descomulgadas y diabólicas imágenes", y que las reproducían en forma de tatuajes corporales[63] sobre las joyas, los matamoscas, el mobiliario, en las casas, por doquier donde podían pintarlas los indígenas.

Esta deformación del punto de vista en un hombre que conocía el lugar en cuestión se explica en parte, sin duda, por la divulgación de las espectaculares "idolatrías" de México y las contrariedades de la evangelización de las islas: "es gente muy desviada de querer entender la fe católica[64] [...] ningunos o muy pocos de ellos son cristianos".[65] Funcionario de la Corona, artesano directo de la colonización, Oviedo alentó una visión negra que rompía con el optimismo de los primeros tiempos. Su compromiso "colonial" y antiindio le incitó a acumular estereotipos y clichés, mientras que en otros dominios —su *Historia natural*— demostró ser un observador atento.

Pero si esos clichés legitimaron en su tiempo la colonización, esta "obcecación" se acompañó de una conciencia aguda de los múltiples recursos que ofrecía la imagen: la transmisión, la fijación, la visualización de un saber. Oviedo lo expresó maravillosamente cuando se inquietó por la proliferación de las representaciones y de su imposición: "la efigie maldita",[66] ¿no es el "sello (del diablo) impreso sobre la piel y en los corazones"[67] de los indígenas, a quienes Oviedo denunció en el mismo arrebato por su resistencia al cristianismo? Por lo demás, supo distinguir entre la imagen indígena, el objeto y el ídolo. Esta sensibilidad a la imagen acaso esté lejanamente relacionada con los años de adolescencia transcurridos en la Toscana, en Roma, en Nápoles y en Sicilia, cuando el autor descubrió a Mantegna y a Leonardo. La mirada preetnográfica de Colón y de Pané fue sustituida por una cultura de la imagen, preñada de cálculos políticos e ideológicos.[68]

[61] *Ibid.*, fol. CXXXII.
[62] *Ibid.*, fol. XLV.
[63] *Ibid.*, La "Tierra Firme" designaba entonces habitualmente, por oposición a las islas del mar de los caribes, las costas de Venezuela, de Colombia y de Panamá.
[64] *Ibid.*, fol. XLV.
[65] *Ibid.*, fol. CXXXII.
[66] *Ibid.*, fol. XLV.
[67] *Ibid.*
[68] Sobre las relaciones de Fernández de Oviedo con Italia, véase Gerbi (1978), pp. 170-251.

De Colón a Pané, de Pedro Mártir a Oviedo, la mirada occidental sobre los objetos de las islas se ha endurecido progresivamente en la doble certidumbre de identificar una imagen y reconocer en ella al diablo. Pasado el choque de lo desconocido y la primera interpretación colombina, tentativa y flexible, se efectuó el encuadre (Pedro Mártir), se redujo el campo, se estilizó y se dramatizó la visión, hasta que surgió la "visión americana", en realidad réplica pura y simple de un *déjà-vu* europeo. La mirada del colonizador colocó sobre lo indígena la red reductora pero eficaz y cómoda de lo demoníaco. La clave se ha mostrado de una vez por todas, la suerte está echada. Desaparición de lo singular, salto del descubrimiento al reconocimiento, la negativa a comprender no es una falla de la mirada sino un imperativo acompañado de una maldición lanzada contra las "descomulgadas y malditas imágenes".

Zemí: la categoría y el término tuvieron, pues, una vida relativamente breve, que duró sólo una generación. El término era lo bastante vago para poder describir la mayor parte de los objetos de culto y las "imágenes" de la "Tierra Firme" (el continente) que fue explorada después de las islas. En 1520, Pedro Mártir aplicaba aún la terminología taína, asociada a su vieja interpretación "espectral", a las "imágenes" mexicanas, las que había observado Cortés en la isla de Cozumel dos años antes: "averiguóse que eran idólatras, circuncidos e inmoladores de niños y muchachas a los zemes o imágenes en sus espectros nocturnos, a los que dan culto".[69]

Pedro Mártir sabía, sin embargo, por Cortés (a quien había leído) que esos indios poseían ídolos, pero el objeto que 20 años antes había tenido entre las manos seguía, al parecer, asediando su imaginación. Tal era el peso de lo que, a la larga, se convirtió en un cliché, en una convención del lenguaje. Nuestro milanés tampoco ignoraba que los zemíes mexicanos pertenecían a un mundo distinto del de las islas, a una tierra en que existen verdaderos templos, prácticas sacrificiales y hasta "libros", cuyos "caracteres son casi semejantes a los de la escritura egipcia",[70] escritura que él había podido observar a sus anchas cuando su embajada en Egipto. A pesar de ello y llevado por la costumbre, no vaciló en poner la palabra "zeme" en boca del cacique de Cempoala que se había aliado a Cortés: "Enojados nuestros zemes por la falta de sacrificios consentirán que nuestras sementeras se las coman los gusanos."[71]

Sin duda, esto era efecto de las distancias, tal vez de la edad, inercia del recuerdo, facilidad de escritura y ya hábito de percepción... Reconozcamos igualmente en Pedro Mártir —pero esto es aún más delicado de descubrir— la conciencia sombría de una irreductibilidad americana que se expresaría mediante el zemí. Ni siquiera la observación directa logró hacerle variar. Cuando examinó los objetos mexicanos enviados a la corte española, el milanés todavía encontró manera de identificar una de las ruedas: "como rey sedente en su trono una imagen de a codo, vestida hasta la rodilla, parecida

[69] Pedro Mártir (1964), tomo I, p. 416.
[70] *Ibid.*, p. 426.
[71] *Ibid.*, p. 427.

a un zemí y con un rostro semejante al que entre nosotros sirve para representar los espectros nocturnos".[72] Sobre un escudo de piel tejida de plumas, distinguió una placa de oro que llevaba "la efigie de un zemí".[73] Pedro Mártir no quitó el dedo del renglón, como si no pudiera ver más que lo que creía haber identificado y observado desde hacía un cuarto de siglo: la réplica, repetida por doquier, de los espectros de la noche. Por lo contrario, otro italiano, el nuncio Giovanni Ruffo, no reconoció en esos objetos más que un rostro análogo al de los diablos de los pintores, "con la boca abierta y los carrillos muy inchados".[74] Todavía no era un ídolo.

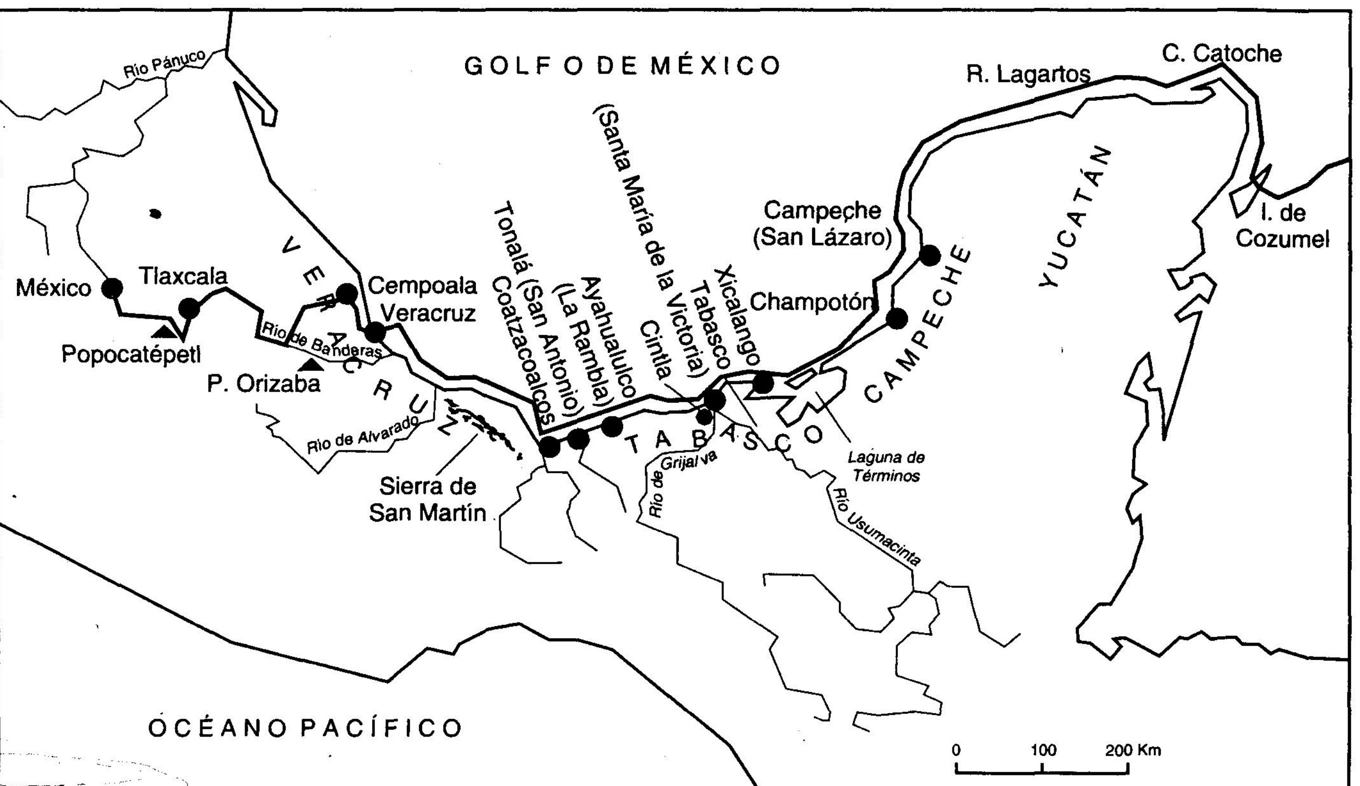
Pedro Mártir no fue el único en atribuir a los zemíes las representaciones figurativas de los indios de México. En 1518, un año antes de la llegada de Cortés, el capellán de la segunda expedición que partió a explorar las costas mexicanas vio en la isla de Cozumel unos zemíes en lo alto de una "torre", es decir, de una pirámide: *"certe figuri et ossi et de cenise de idoli"*.[75] Pero al punto añadió: *"secunde le sue maniere se presume che sono idolatri"*. De los zemíes a los ídolos, se dio el paso aún con cierta precaución ("se presume"), como si los indios de México dejaran, de pronto, de estar asociados al universo exótico, desconcertante y extraño de los zemíes para relacionarlos con una sociedad más familiar, más fácilmente nombrable y reconocible, con sus leyes, sus templos y su "policía".[76] El término "zemí" desaparece en lo que sigue del relato y fue remplazado por el de ídolo. En adelante, la mirada se desliza por el objeto, pasa por encima del ídolo para hundirse en el mundo ordenado que lo rodea. Eso provoca la impresión de *déjà-vu.*

Los ídolos de Cortés

En muchos aspectos, los años 1517-1520 constituyeron un punto de cambio. Si bien en 1520 Pedro Mártir adoptó el término "ídolo" en su relato del descubrimiento de México, el término ya flotaba en el aire de las islas probablemente desde 1517. Desde esa fecha, al retorno de la primera expedición por las costas de México, los objetos de culto, los "ídolos de terracota" de que se había hablado causaron gran escándalo, aun si el ojo todavía vacilaba. Esos ídolos intrigaron y fascinaron a los españoles de las islas, como después a los de la península: "[unos ídolos de barro] unos como cabezas de demonios y otros como de mujeres, y otros de otras malas figuras, de manera que al parecer estaban haciendo sodomías los unos indios con los

[72] *Ibid.*, p. 429.
[73] *Ibid.*, p. 430.
[74] Marcel Bataillon, "Les premiers Mexicains envoyés en Espagne par Cortés", en *Journal de la Société des Americanistes,* Nouvelle série, tomo XLVIII, 1959, p. 139.
[75] "Itinerario de Grijalva", en Joaquín García Icazbalceta, *Colección de documentos para la historia de México,* tomo I, Porrúa, 1971, p. 282. Ese texto, redactado por el capellán de la expedición que dirigió Juan de Grijalva, se ha conservado en italiano.
[76] Hernán Cortés, *Cartas y documentos.* Introducción de Mario Hernández Sánchez-Barba, México, Porrúa, 1963, p. 25.

La expedición de Hernán Cortés



otros".[77] Si hemos de creer al cronista Bernal Díaz del Castillo, que relató el episodio unos 40 años después, esas figurillas alimentaron las conjeturas: "Y como vieron los ídolos de barro y de tantas maneras de figuras, decían que eran de los gentiles. Otros decían que eran de los judíos que desterró Tito y Vespasiano de Jerusalén, y que los echó por la mar adelante en ciertos navíos que habían aportado en aquella tierra."[78] En 1518, en el curso del segundo viaje, se dio un paso más: se identificaron "ídolos de barro, y de palo y piedra", "figuras de sus dioses y de ellos de sus como mujeres".[79]

Vemos, pues, que tanto la abundancia de las "figuras" como las analogías visuales (mujeres, demonios) que inspiran es lo que sugiere la presencia de ídolos antes de que las trazas de culto, la existencia de adoratorios y sacerdotes, claramente puestos en evidencia por la segunda expedición, vengan a corroborar las conjeturas. Sólo se habrán necesitado algunos años para que el vocabulario se adaptara a los elementos nuevos revelados por la aventura mexicana, y para que su uso llegara al Occidente. Pero, lejos de corresponder a un refinamiento de la percepción, el ajuste provocó el oscurecimiento y la parálisis de la mirada. Desde las reacciones de 1517 puede medirse la opacidad de la pantalla idolátrica colocada entre los conquistadores y los indígenas. Una pantalla cuya fuerza es, al mismo tiempo, intelectual y pasional: si las connotaciones negativas —demoníaca y sodomita— revelan en los espectadores un primer movimiento de repulsión, teñida de voyeurismo, la presencia multiplicada del ídolo constituye un poderoso marcador cultural e histórico, una referencia que inmediatamente refiere a otras, lejanas pero prestigiosas, a la vez antiguas y familiares. A medida que el objeto figurativo indígena dejó de ser extraño perdió su exotismo para convertirse en el equivalente de la imagen falsa que adoraban los paganos, las tierras descubiertas entraron de lleno en un pasado y un universo aparentemente comunes a los conquistadores y a los indios: el mundo de los adoradores de imágenes.

Desde la primera expedición, las sociedades mexicanas del golfo de México salieron del anonimato histórico-cultural de las islas. Gracias a los ídolos, se unieron a la historia antigua que es, asimismo, la historia de las civilizaciones. Algunos hasta creen que es la tierra que recibió a los judíos dispersados por Tito y Vespasiano después de la destrucción del Templo de Jerusalén. En 1518, menos perentorio pero no menos cuidadoso de establecer relaciones, el capellán de la segunda expedición creyó descubrir en la práctica de la circuncisión —o de lo que él tomaba por una circuncisión— la huella y por consiguiente la semejanza de moros y de judíos.[80] Henos aquí, lejos de los paraísos extraños y fabulosos que, a veces, fascinaban y engañaban a los descubridores, igualmente lejos del Japón o de aquella China del gran Khan que buscaba Colón.

[77] Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1968, tomo. I, p. 47.
[78] *Ibid.*, p. 56.
[79] *Ibid.*, p. 65.
[80] "Itinerario de Grijalva", p. 307. *Cf.* nota 75.

La idolatría de los mexicanos constituía un hecho ya bien establecido en vísperas de la partida de Cortés. Los miembros de la segunda expedición que decidieron volver a partir con él sabían, de antemano, que por doquier encontrarían ídolos. Las cosas sucedieron como si la pregunta inicial de Colón —¿adoran imágenes?— por fin hubiese tenido una respuesta afirmativa. Queda en pie el hecho de que es Cortés y sólo él quien explota a fondo este "descubrimiento", decidiendo hacer del ídolo algo totalmente distinto de una etiqueta o un nombre cómodo, para colocarlo en el centro de su estrategia personal. Esta estrategia impuso, ante los objetos figurativos mexicanos, una actitud ambivalente, que dio lugar a una fase de transición entre el tiempo de los zemíes y el de la destrucción de los ídolos.

Cuando, describiendo en su carta de 1519 los ritos de la isla de Cozumel, Cortés evocaba por vez primera los ídolos mexicanos, el lector, visualmente, se quedó en ayunas. Los adornos de las efigies fueron brevemente descritos; los sacrificios y las "ceremonias" que les dedicaban son descritos; el apego ("la devoción, la fe y la esperanza") que se les demostraba[81] asombró a los españoles. Pero sólo se anotaba la materia. En cuanto se le captó como ídolo, el objeto figurativo quedó mudo, opaco. Al fijarse, la mirada se velaba, se cegaba. "Ídolo": esta palabra basta. Ya no fue necesario describir la cosa, precisar el origen, denunciar las propiedades.[82] Si acaso, Pedro Mártir sintió la necesidad de indicar que esos ídolos eran las imágenes de los "manes y de los demonios funestos" de los indígenas.[83] Lo mismo sería no decir nada si no es lo que presupone el término de ídolo. Así, una gama completa de objetos figurativos, caída en la trampa de los clichés, recibió de una vez por todas su destinación, la idolatría, y una identidad ya establecida, el ídolo.

Y sin embargo, otras piezas que manifiestamente eran objetos figurativos y ceremoniales, provocaron mayor curiosidad. La descripción se hizo más prolija, la apreciación estética y la mercantil les dio valor. Una máscara de madera dorada, una máscara de oro parece "muy bella" y "un hombrecillo de oro" que también lleva una máscara de oro llamaron la atención del capellán de la segunda expedición.[84] La primera carta de Cortés terminaba con el inventario de los objetos preciosos enviados al rey y a la reina[85] sin que apareciera la palabra "ídolo", mientras que, evidentemente, las "figuras de monstruos" sobre la "rueda de oro" o sobre la "mitra de piedra azul" la "gran cabeza de caimán, tallada en oro" fácilmente habrían podido describirse con estas palabras. Silencio tanto más sorprendente cuanto que en 1520, según dijo el nuncio Giovanni Ruffo, los indios que acompañaban la remesa reconocieron "hacer sus oraciones ante la figura" que adornaba los discos de oro y de plata. Pero también el nuncio evitó la palabra "ídolo".[86]

¿Ídolo o curiosidad valiosa? Por principio, llama la atención que en am-

[81] Cortés (1963), p. 25.
[82] "Itinerario de Grijalva", p. 297
[83] Pedro Mártir (1964), tomo. I, p. 421.
[84] "Itinerario de Grijalva", p. 299.
[85] Cortés (1963), pp. 28-29.
[86] Bataillon (1959), pp. 138-140.

bos casos se haya abandonado la exégesis del objeto. Nadie se pregunta ya lo que representaba ni a lo que se refería, pues esto es demasiado evidente en el caso del ídolo y totalmente superfluo en el del objeto de valor. Esa indiferencia por la identidad y la función específicas, esa relación superficial —favorecida por la ignorancia que entonces imperaba respecto a las culturas mexicanas— son, sin duda, efecto de una elección y no de una incapacidad de identificar al objeto; probablemente explican que un mismo tipo de representación puede pasar de un registro a otro según la materia (madera, terracota, piedra u oro, plata, gemas) y por tanto, el valor mercantil y la rareza, evolucionando del ídolo maldito a la curiosidad rara y apreciada, del no valor a la evaluación monetaria. No es nada sorprendente que se nos diga el peso en oro de la gran "rueda de oro" que decora la figura de los monstruos, como el de todas las piezas expedidas a España.

Las mismas reacciones surgieron en marzo de 1520 en Valladolid, en el curso de la presentación de los objetos al cuerpo diplomático. Aunque se explayó más sobre el detalle de las representaciones y la función ritual de ciertas piezas, el nuncio Ruffo no olvidó contabilizar minuciosamente el valor de las piezas más notables. La mirada de Pedro Mártir es parecida: el relato del milanés da la impresión de ser un bazar de curiosidades expuestas ante los ojos deslumbrados de los cortesanos, sin que la observación pasara de la descripción superficial, el grito de admiración o la evaluación mercantil cada vez que el objeto lo merecía. En desorden se sucedieron calendarios de oro y de plata (las "ruedas"), objetos de plumas, armas, escudos, cabezas y pieles de animales, pepitas de oro y collares de gemas, tiaras y mitras, "pieles de pantera", plumas de papagayo y esa "infinidad de figuras y de rostros" cuya belleza y calidad dejaron estupefacto y fascinado a Pedro Mártir: "paréceme no haber visto cosa alguna que por su hermosura pueda atraer tanto a las miradas humanas".[87] En su época, también Colón se había extasiado ante la "belleza" de las islas.

¿Cómo no notar la doble mirada de los europeos? Una de ellas en el lugar de los hechos, con los peligros de la Conquista, distorsionada por el prisma demoníaco que confiere al objeto figurativo una condición tan precisa como ficticia y devaluada; la otra en España —o destinada a España—, *dilettante*, curiosa, que no interpretó, que casi no se preocupó por el sentido, que apenas se inquietó por la función y en cambio se atuvo a consideraciones exteriores, materiales y "estéticas". Esta contradicción, sin duda, sólo era aparente; procedía de la ambivalencia de la noción misma de idolatría que era, al mismo tiempo, el signo indiscutible de la presencia del diablo y el síntoma visible y palpable, la huella manifiesta de sociedades civilizadas según el modelo antiguo.[88] Eso explica que, según el contexto y el valor in-

[87] Pedro Mártir (1964), tomo I, p. 430, y Benjamin Keen, *The Aztec Image in Western Thought*, Rutgers University Press, New Brunswick, Nueva Jersey, 1971, pp. 64-65. (Hay traducción del FCE.).

[88] Sobre la manera en que el proceso de "estetización" impide captar el origen del objeto, véase Guidieri (1987), pp. 125-126. Se tratarán con prudencia las categorías "estéticas" en ese comienzo del siglo XVI, pues están preñadas de todo lo que han añadido —o eliminado— el

trínseco, una de las miradas predomine sobre la otra. En México, la imagen es un ídolo; arrancada a su espacio, por poco que su envío valga la pena, la misma imagen se vuelve una curiosidad inofensiva, bella y seductora, prueba y recordatorio de que la neutralización de las imágenes del adversario debe pasar sistemáticamente por su descontextualización.

Una actitud análoga prevaleció hacia los "libros" de los mexicanos, es decir, los célebres códices pictográficos, algunos de los cuales también fueron presentados a la Corte. Cita Cortés dos libros "del género de los que aquí tienen los indios",[89] añade "seis piezas de pintura al pincel",[90] sin molestarse en indicar lo que representaban. Los dibujos que observó Pedro Mártir le sugirieron un audaz paralelo con los libros impresos e ilustrados de su época. Aunque sabía a ciencia cierta que algunas de esas obras encerraban "el orden de sus sacrificios y de sus ceremonias", el milanés los acogió con el interés y la curiosidad que sin duda manifestó en Egipto por los jeroglifos. Como en el caso de los ídolos, sacarlos de contexto escamoteó la naturaleza idolátrica y demoníaca del objeto.

No por ello se perdió la sensación de atravesar, hacia 1520, una etapa transitoria entre la sensibilidad renacentista, la curiosidad asombrada de los primeros años, que se fijaron en piezas desprovistas de todo valor mercantil, y la ceguera que vendría, el encarnizamiento destructor de los idoloclastas. La distancia oceánica provocó inevitables separaciones y resultó significativo que desde Europa, Pedro Mártir "viese" un zemí[91] ahí mismo donde Cortés denunció ídolos. Pero el proceso había comenzado. La observación "etnográfica" y la agudeza de la mirada salieron perdiendo. Abundaban los síntomas de ese desinterés. El término amerindio zemí —o su transcripción "*zeme*"— ya estaba a punto de ser destronado sin que las lenguas de México aportaran palabras mejor adaptadas a los objetos que los conquistadores habían descubierto: sólo le quedaba al zemí terminar lentamente en Europa y en América una carrera literaria sin esperanza de recuperación o de ascenso. En el *Mercurio*, compuesto por Arias de Villalobos a comienzos del siglo XVII, Quetzalcóatl aparece como un zemí, pero Tláloc es el "dios" del lago.[92] Por cierto, en los primeros tiempos no se efectuó ninguna investigación sobre las efigies mexicanas. Tampoco hay referencias a la pintura y a los pintores europeos para explicar y describir los ídolos indígenas; a este respecto, Cortés no compartía la mirada del *Quattrocento*. Y ni siquiera la mirada gótica. Por último, prevaleció esa obsesión por el precio que los primeros zemíes enviados a Europa no habían suscitado, pues casi no eran más que pobres objetos de madera y de piedra.

romanticismo y el posromanticismo, a la mirada de los humanistas. El tema de la idolatría es tratado en Bernand y Gruzinski (1988), pp. 41-71.

[89] Cortés (1963), p. 31.

[90] *Ibid.*, p. 32.

[91] Pedro Mártir (1964), tomo I, p. 418.

[92] María Sten, *Vida y muerte del teatro náhuatl. El Olimpo sin Prometeo*, México, SepSetentas, 120, 1974, p. 106. Entre los nahuas, Tláloc era la divinidad de las aguas y de las lluvias, mientras que Quetzalcóatl, la "serpiente emplumada", era el dios del viento, que algunos indios creyeron reconocer en la figura de Hernán Cortés.

Ese cambio de apreciación y de perspectiva no fue fruto de la casualidad. En Europa se alejó el primer Renacimiento, se agotó la intermediación italiana de los descubrimientos: el genovés Colón murió en Valladolid en 1506, el florentino Américo Vespucio desapareció en Sevilla en 1512, el milanés Pedro Mártir falleció en 1526. Con el florecimiento de la Reforma, la cuestión de las idolatrías —las de la Roma católica— se volvió un tema de actualidad. En América, a medida que se volvía casi exclusivamente cuestión de castellanos, de andaluces y de extremeños, la empresa de la colonización tropezó con sociedades complejas, ordenadas, dotadas de leyes, de mercaderes, de templos y de religiones,[93] que exigían estrategias de dominación más elaboradas. Estaba a punto de estallar la guerra de las imágenes.

Dicho de otra manera, si Cortés no vio lo que tenía ante los ojos es, sobre todo, porque ya sabía lo que debía encontrar ahí para justificar su conquista de México: los ídolos. De Colón a Pané, de Pané a Pedro Mártir, de Pedro Mártir a Cortés, al capricho de todos esos relevos, el Occidente echaba miradas sucesivas sobre el objeto de América, fuese figurativo o no. La imagen que perseguían los europeos y que les obsesionaba aparece, desde entonces, como una noción que llevaban con ellos, una categoría que atribuían a las cosas y cuyos contornos surgieron al margen de su misión de observadores y de descubridores. Como representación figurativa (espectro, hombre, mujer...), la imagen es una señal, es un marcador cultural al mismo tiempo que un instrumento... del diablo, según Oviedo. También se presentía que era indisociable de un conjunto complejo e inestable de actitudes, de sensaciones y de interpretaciones, de un imaginario cuyas modulaciones incesantes se adivinan, aunque se entienda muy poco de ellas. De 1492 a 1520 a lo sumo, se perfilaron, sucedieron y conjugaron el recurso a la analogía visual y superficial como puede serlo nuestro ojo impreparado, la conjetura sobre la función fundada sobre la investigación de campo o extrapolada, la identidad atribuida e implacablemente reductora, el deslumbramiento ante la "belleza" que se reconoce al objeto,[94] la curiosidad del descubridor o del coleccionista europeo,[95] la tentativa de captar lo extraño y comprender lo singular en un impulso "preetnográfico". El grado de receptividad, las expectativas, las redes perceptoras y conceptuales que moviliza esta imaginería se modifican de acuerdo con el medio, con los tiempos y con las tierras descubiertas. Por ejemplo, la obsesión de la idolatría no deja de dominar la visión del ídolo.

Zemí, diablo, ídolo e imagen no sólo son nombres puestos a objetos nuevos; significan y sintetizan en el registro de lo imaginario la evolución de

[93] Cortés (1963), p. 25.

[94] Son la proeza técnica y la maestría del artesano las que maravillan, mucho más que el valor artístico intrínseco del objeto. La belleza y la habilidad técnica que la produjeron parecen indisociables.

[95] Sobre la cantidad de objetos exóticos, como otros tantos "semióforos recogidos no por su valor de uso sino por su significado como representantes de lo invisible" y los coleccionistas, véase Krystof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, París, Gallimard, 1987, pp. 48-49.

las relaciones entre los europeos y los indígenas. Señalan un pensamiento figurativo que aquí no se expresa por medio de creaciones plásticas, sino que relaciona unas interpretaciones que muestran ser cada vez menos sensibles a la especificidad de los mundos encontrados. A fin de cuentas, aunque no vieran las mismas cosas, Colón y Pané a su llegada, los españoles instalados en las islas, los letrados de Granada, los italianos de España acechaban todos ellos en los indígenas la presencia de la imagen de culto, signo de una religión y de una sociedad compleja, indicio de una riqueza codiciada de la que se podía disponer. Desde Colón, la espera fue constante. Una vez satisfecha gracias a México, todavía quedaba por resolver la suerte de las imágenes del adversario. De ello se encargó Cortés.

II. LA GUERRA

LAS imágenes del adversario son intolerables cuando son imágenes de culto. Pero México lo pagó convirtiéndose en teatro de una ofensiva sin medida común con las intervenciones esporádicas de la ocupación de las islas. Ni Colón ni Pané se dedicaron sistemáticamente a la destrucción de los zemíes y, si lo hicieron, en todo caso fue sin la pasión, la dramatización ni la publicidad que en ello puso Cortés. Se cuenta que un marino aconsejó a un cacique cubano desterrar sus zemíes y recibir, en su lugar, una imagen de la Virgen. Pero sin violencia, gracias a la ayuda milagrosa que les dio, la imagen fue adoptada por los indígenas.[1] Las persecuciones llegaron después.

En los primeros años del siglo XVI, los contactos con los indígenas de la Tierra Firme —del Orinoco al Darién— no parecen haber terminado en destrucciones escandalosas. La intervención española más brutal fue, probablemente, la matanza de sodomitas que perpetró Vasco Núñez de Balboa.[2] Hay que reconocer que las conversiones eran apresuradamente anotadas por un Pedro Mártir que se interesa más por las perlas marinas.[3] Pero, ¿no habría consignado las destrucciones de ídolos y de objetos si hubiese sabido algo de ellas, ya que dirigía sus escritos al Papa? ¿Podría ser que la inexistencia de "secta" y de religión instituida, o el embrión del monoteísmo solar que se atribuye a los indígenas, incluso el culto de los antepasados, explicaran por qué no hubo estallidos?[4] El cristianismo de los descubridores no encontró nada y, para el humanista Pedro Mártir, los indígenas no eran más que "tablas rasas".[5] Por lo demás, el catolicismo ibérico estaba más preparado para afrontar rivales de su temple —Islam, judaísmo— que lo que la antropología llamaría "religiones primitivas".

Las dos primeras expediciones "mexicanas" tampoco acabaron en la "idoloclastia", es decir, en el aniquilamiento sistemático de los ídolos indios. En el curso de la primera (1517), el sacerdote González se limitó a llevar unos cofres de madera, oro y los ídolos arrancados a los indios.[6] En la segunda (1518), el capellán Juan Díaz adoptó prudentemente el papel de observador, mientras que Grijalva, jefe de la expedición, y sus compañeros sólo tenían ojos para el metal precioso.[7] Etapas de reconocimiento, de inventario y de saqueo: los españoles aún andaban a tientas, sin conocer la medida verdadera de su nuevo adversario ni explotar el filón de la idolatría.

1 Pedro Mártir (1964), tomo I, p. 252.
2 *Ibid.*, p. 290. Los perros de los conquistadores destrozaron a sus víctimas.
3 *Ibid.*, p. 379.
4 *Ibid.*, pp. 234, 290, 326.
5 *Ibid.*, p. 209.
6 Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 47.
7 *Ibid.*, pp. 59-80 "Itinerario de Grijalva" (1971), tomo I, *passim*.

EL AMOR A LAS IMÁGENES Y EL ODIO A LOS ÍDOLOS

La extirpación de los ídolos mexicanos fue progresiva, larga y, a menudo, brutal. De hecho, se remonta a la expedición de Cortés y comienza en 1519 en el lindero de la península de Yucatán, en la isla de Cozumel. Si hemos de creer a las crónicas, se organizó según un plan sencillo y preciso que fue constantemente repetido, plan en dos partes que articula aniquilación y sustitución: en principio, los ídolos eran destrozados (por los indios o por los españoles o por unos y otros), y después los conquistadores los remplazaban con imágenes cristianas. En 1520, Pedro Mártir difundió desde Granada una de las primeras versiones sobre esas destrucciones... empleando todavía el término de "zemí". Cuando los conquistadores hubieron desembarcado en la isla de Cozumel, los indios "consintieron en la destrucción de sus zemíes y colocaron en su lugar en el santuario de su templo un cuadro de la bienaventurada Virgen que los nuestros les dieron".[8] Según el cronista-conquistador Bernal Díaz del Castillo, en un relato más circunstanciado pero mucho más tardío, Cortés exigió que quitasen los ídolos antes de destrozarlos y echarlos abajo por las gradas de la "pirámide". Después, hizo blanquear con cal el santuario indígena y ordenó que los carpinteros de la isla levantasen un altar "muy propio" a la Virgen.[9] Por último (iniciativa tan desconcertante como paradójica), confió el conjunto ya limpiado y cristianizado a los caciques y a los "papas", es decir, a los habituales guardianes de los ídolos.[10]

Hernán Cortés desplegó una energía asombrosa en cuanto se trataba de destruir las "imágenes" de los indígenas, ya sea que los hubiese vencido o tuviese que poner en peligro su persona y sus hombres.[11] Fue él —y no los sacerdotes que le rodeaban— quien precipitó a los conquistadores a la aventura. En México, en la capital de Moctezuma, sin esperar siquiera la llegada de los refuerzos que había pedido, se lanzó sobre las estatuas del tem-

[8] Pedro Mártir (1964), tomo I, p. 416.

[9] Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 100.

[10] *Ibid.*, p. 101. Recordemos las principales etapas de la Conquista emprendida por Cortés y sus compañeros. Marzo de 1518: el episodio de Cozumel, en tierras mayas; luego, la navegación a lo largo de las costas del golfo de México, que terminó con la llegada a Tabasco y la batalla de Cintla (25 de marzo); la colocación de la Vera Cruz—cerca de lo que sería más tarde el puerto de Veracruz— en abril: es el primer encuentro con los enviados de Moctezuma, mientras que comienza la exploración de la comarca, hasta Cempoala; luego, en agosto, los conquistadores abandonaron la costa tropical para avanzar a México por las altas mesetas frescas y templadas. Llegados al señorío de Tlaxcala, enemigo tradicional de la Triple Alianza, dominada por los mexicas de México-Tenochtitlán (los aztecas), los conquistadores establecieron una alianza con los tlaxcaltecas; octubre de 1519: por el camino de México, tlaxcaltecas y españoles aplastaron la ciudad de Cholula, perpetrando una matanza que quedó en la memoria; noviembre de 1519: llegada a México-Tenochtitlán; Moctezuma recibió a los conquistadores en su ciudad; junio de 1520: los españoles tuvieron que huir de la ciudad en la desastrosa *Noche Triste*, pero volvieron a poner sitio a Tenochtitlán, que cayó el 13 de agosto de 1521 (un resumen útil en Chaunu, *Conquête...* [1969], pp. 142-158 y un clásico: Fernando Benítez, *La ruta de Hernán Cortés*, México, FCE, 1956).

[11] *Ibid.*, p. 160.

plo: "tomó con una barra de hierro que estaba allí e comenzó a dar en los ídolos de pedrería... me parece agora que el marqués saltaba sobrenatural y se abalanzaba, tomando la barra por en medio a dar en lo más alto de los ojos del ídolo e así le quitó la máscara de oro con la barra".[12]

Aun si los relatores de la Conquista se complacieron en amplificar y exagerar la violencia del gesto, ésta es innegable. Queda por explicarla. El objetivo y la naturaleza de la expedición pesaron sin duda sobre esta actitud. Si la relación de las fuerzas en 1519 era más favorable a los españoles que habían puesto en pie una verdadera armada, si ya no sólo se trataba de hacer trueques sino de "conquistar y poblar",[13] era porque Cortés alimentaba un designio político de vasta envergadura: el de someter a la Corona de Castilla unos Estados indígenas ricos y poderosos. Su idolatría le ofrecía, a la vez, un argumento y una coartada: un argumento, pues implica que esos pueblos constituían sociedades complejas, dotadas de instituciones refinadas y de recursos abundantes; una coartada, pues la destrucción de los ídolos legitimó ideológicamente la agresión y justificó la sumisión de esas poblaciones ordenadas. Basta leer el primer capítulo de sus ordenanzas militares (diciembre de 1520)[14] y después al cronista titulado de Cortés, López de Gómara (1552): "a la verdad la guerra y la gente con armas es para quitar a estos indios los ídolos".[15]

Esto no impedía que esos móviles políticos fueran perfectamente indisociables del proyecto religioso. Si resulta exagerado atribuir a Cortés la dimensión mesiánica que después le dio el cronista franciscano Mendieta, es manifiesto que el conquistador se consideraba investido de una misión espiritual: su estandarte, siguiendo el modelo de Constantino, estaba adornado con una inscripción: "Seguimos el signo de la cruz [...] con ella venceremos."[16] Fue él, sin duda, y no los sacerdotes que lo acompañaban, quien tomó la iniciativa de predicar contra los dioses indígenas,[17] de derribar los ídolos y de remplazarlos con imágenes cristianas. No busquemos en ello su-

[12] "Relación de Andrés de Tapia sobre la conquista de México" en Joaquín García Icazbalceta, *Colección de documentos inéditos para la historia de México*, tomo II, México, Porrúa, 1971, p. 585; Toribio de Benavente, llamado Motolinía, *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, edición de E. O'Gorman, México, UNAM, 1971, pp. 422 y XC. Véase también la *Crónica de la Nueva España* de Francisco Cervantes de Salazar (Madrid-México, 1914-1936).

[13] Díaz del Castillo (1968), tomo I, pp. 78, 84. Sobre la política de Hernán Cortés, véanse los ensayos de Anthony Pagden y John H. Elliott en *Hernán Cortés, letters from Mexico*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1986. Con Cortés, la expansión española se convirtió en una conquista o, mejor dicho, una *conquista* de la que P. Chaunu ha recordado que "no se centra en la tierra sino únicamente en los hombres... se detiene cuando franquea los límites de las zonas más densas de población" (*Conquête...*, 1969, p. 135).

[14] Cortés (1963), p. 337: "su principal motivo e intinción sea apartar e desarraygar de las dichas idolatrías a todos los naturales destas partes".

[15] Francisco López de Gómara, *Historia de las Indias y conquista de México*, Zaragoza, Agustín Millán, 1552, fol. XI.

[16] Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 84. Sobre la visión de Cortés en Mendieta, que le convierte en el "Moisés" del Nuevo Mundo, véase John L. Phelan, *El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo*, México, UNAM, 1972, pp. 49-61.

[17] Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 133.

tilezas teológicas. Por lo demás, esto es lo que revelaban la fuerza y el genio de la intervención. Se resume en algunos lemas repetitivos, sumarios y eficaces, fundados sobre el enfrentamiento del bien y del mal, de la verdad y de la mentira, de la divinidad y de la materia: "sus ídolos eran muy malos y les hacían errar y no eran dioses sino cosas malas y que les llevarían al infierno sus ánimas", "malos y mentirosos"; "son malos, no dicen verdad... los traen engañados", "sus ídolos son malos y no son buenos".[18] ¿Quiere decir esto que Cortés pensó explícitamente —como el obispo anglicano Stephen Gardiner, a mediados del siglo XVI— que la destrucción de las imágenes causaría en el adversario la "subversión de la religión y del estado del mundo"?[19] Cierto, el conquistador dispuso de medios más expeditivos para alcanzar sus fines y aniquilar las construcciones indígenas.[20]

La Conquista pertence igualmente a la línea de la Reconquista de la península ibérica, lucha secular contra los reinos moros que había terminado con la toma de Granada en 1492. Los primeros observadores se apresuraron a comparar a los indios de México con los moros y los judíos: Pedro Mártir y Juan Díaz insistieron en la "circuncisión" indígena,[21] y las "pirámides" de los indios que fueron confundidas al principio con mezquitas, y sus sacerdotes con ulemas. El *revival* de los entusiasmos de la Reconquista se explica fácilmente en ese contexto aunque, paradójicamente, los enemigos tradicionales de los cristianos de España fuesen pueblos sin imágenes: moros y judíos.

De hecho, parece que el apego de los "cristianos viejos" a las imágenes haya salido reforzado de la Reconquista y que haya contribuido a fijar la identidad de los cristianos de España y sus prácticas religiosas en un tiempo en que la Iglesia favorecía el culto de las imágenes a condición de que no se cayera en la idolatría.[22] Sustraídas a las destrucciones de los moros, por lo demás, incontables imágenes milagrosas fueron exhumadas de parajes aislados, conforme progresaba la Reconquista. Entre éstas figura —y no entre las menores—, la Virgen de Guadalupe, venerada en las montañas de Extremadura y más querida de los conquistadores que ninguna otra.[23] Por

[18] *Ibid.*, pp. 100, 133, 246, 249.

[19] En la Inglaterra de Eduardo VI, víctima de la Reforma y del anglicanismo naciente, Gardiner sostenía que "la destrucción de las imágenes llevaba en sí una empresa de subversión de la religión y, con ella, del estado del mundo y en particular de la nobleza", en Phillips (1973), p. 90.

[20] A lo que se añade que ni la conquista ni la conversión implicaban teóricamente una sistemática puesta en entredicho de la legitimidad local, a condición de que reconociesen la soberanía de la Corona española. La actitud de Cortés ante los clérigos indígenas lo corrobora (véase *infra* pp. 67-68).

[21] "Itinerario de Grijalva" (1971), tomo I, p. 307.

[22] Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 42.

[23] George M. Foster, *Cultura y conquista. La herencia española de América*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1962, p. 277; Luis Weckmann, *La herencia medieval de México*, México, El Colegio de México, 1983, tomo I, p. 341 ss. [2ª ed., Colmex-Fondo de Cultura Económica, 1994, México]; William A. Christian Jr., *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 75-81.

cierto que, ¿cómo disociar el argumento iconoclasta y el proyecto cortesiano de la expresión de una piedad ibérica, expresada en torno de las imágenes de los santos? ¿No se dice que, todavía niño, varias veces Cortés estuvo a punto de perder la vida, y que su nodriza lo salvó, echando suertes para determinar cuál de los doce apóstoles le daría su protección? San Pedro resultó ser su patrón, y desde entonces Cortés celebró su fiesta cada año,[24] no sin razón, por cierto, ya que el apóstol le daría su apoyo milagroso contra los indios cuando la batalla de Cintla. Otros santos, por lo demás, intervinieron en el curso de la Conquista. San Cristóbal hizo llover sobre México en 1520, a solicitud del conquistador.[25] Santiago se apareció a los españoles de la segunda expedición, antes de ayudar varias veces a los hombres de Cortés.[26] La Virgen, igualmente, manifestó su apoyo.[27]

Este nexo directo, esta familiaridad con los santos se acompañaba de un amor ferviente a sus imágenes. Parecía que los conquistadores habían llegado a México con un cargamento de imágenes grabadas, pintadas y esculpidas ya que, conforme avanzaban, fueron distribuyéndolas con generosidad entre los indígenas. Uno por uno, los indios de Cozumel, los caciques de Tabasco, los enviados de Moctezuma y los sacerdotes paganos de Cempoala recibieron, como presente, imágenes de la Virgen.[28] Probablemente también estatuillas y, al menos en dos casos, de la Virgen y el Niño. Algunas semanas después, en México-Tenochtitlán, los conquistadores obtuvieron autorización de Moctezuma para que una Virgen "en un pequeño retablo de madera pintada"[29] y un San Cristóbal fuesen colocados en el Templo Mayor, "por no disponer entonces de otras imágenes".[30] Los fieles aliados de Tlaxcala* —sin los cuales la Conquista habría estado condenada al fracaso— recibieron también una Virgen que, con el nombre de *la Conquistadora*, gozó de cierto prestigio en el México colonial. Efigie "conquistadora", como su nombre lo indica, por ser a la vez la Virgen y ser una imagen, *la Conquistadora* apoyó, legitimó y remató la empresa militar y terrena de los conquistadores.[31]

[24] López de Gómara (1552), fol. II; Baltasar Dorantes de Carranza, *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, México, Jesús Medina, 1970, p. 88.

[25] Tapia (1971), tomo II, p. 586.

[26] Weckmann (1983), tomo I, p. 201.

[27] Especialmente en la ciudad de México, con motivo del episodio sangriento de la *Noche Triste*, y después en la batalla de Otumba (*ibid.*, p. 206).

[28] Díaz del Castillo (1968), tomo I, pp. 100, 133, 163.

[29] Tapia (1971), tomo II, p. 586

[30] *Ibid.* La observación del conquistador Andrés de Tapia confirma que los españoles ya habían agotado en gran parte sus reservas y que el gesto de colocar la imagen de un santo podía contar tanto más que la identidad del santo elegido. El Templo Mayor era el gran templo de Huitzilopochtli, dios de los mexicas que había guiado su marcha por las estepas del Norte; investigaciones recientes han mostrado la riqueza y la importancia de ese santuario en el centro cultural de México-Tenochtitlán.

* Tlaxcala fue la única ciudad-Estado del altiplano que resistió la expansión de la Triple Alianza, dirigida por los mexicas de México-Tenochtitlán.

[31] Sobre *la Conquistadora*, véase *Información jurídica...*, Pedro de la Rosa, Puebla de los Ángeles, 1804.

No dejará el lector de sentirse intrigado por el carácter eminentemente laico de esta empresa. Los sacerdotes que rodeaban a Cortés expresaron menos confianza en la virtudes de la idoloclastia; antes bien, temían los riesgos tácticos y la superficialidad. Por lo demás, en Tlaxcala y después en Cholula, debido a la intervención lúcida y moderada del religioso de la orden de la Merced que acompañaba a la expedición, la idoloclastia demostró ser insuficiente: "¿Qué aprovecha quitarles ahora sus ídolos de un cu y adoratorio si los pasan luego a otros?"... "Al presente bastaban las amonestaciones que les ha hecho y ponerles una cruz".[32] Esa actitud pragmática[33] contrastaba con el activismo de Cortés que, en esa ocasión, no se detuvo en las imágenes sino que incluyó la prédica del cristianismo, la construcción de altares, de capillas y de cruces, la organización del culto.[34] El conquistador en persona organizó esta primera evangelización y tomó iniciativas mayores en un terreno que, algunos años después, se reservaría celosamente la Iglesia.

LAS AMBIGÜEDADES DE LA DESTRUCCIÓN

La invasión de los españoles —"dioses" para los indios— provocó así la irrupción de la imagen occidental. La iconoclastia —o, si se prefiere, la idoloclastia— dio a esta invasión un ambiente veterotestamentario. La acción destructora despertó la agresividad a menudo temeraria de los profetas de Israel frente a los ídolos. Es posible que se inspirara también en las novelas de caballerías, en el recuerdo de las luchas épicas y legendarias que Amadís o Roldán entablaron contra paganos y hechiceros; una literatura que apasionaba a nuestros conquistadores.[35] Cierto es que los ídolos mexicanos nunca fueron considerados como fuentes de ilusiones seductoras y gratas; no tenían ni la belleza del diablo ni la peligrosa ambigüedad de las ficciones de las novelas. Ello no impidió que Cortés y los cronistas a menudo trataran de fijar el gesto idoloclasta bajo una teatralidad que disimulaba la diversidad de las situaciones y la realidad de los compromisos propuestos o aceptados.

Acerca de la reacción de los indios, los testimonios son a veces contradictorios. Parece que, de manera general, al principio los indios se negaron a tocar los ídolos. En Cozumel anunciaron a los españoles que naufragarían si

[32] Díaz del Castillo (1968), tomo II, pp. 224, 247.

[33] Véase también la prudencia de Fray Bartolomé de Olmedo, quien aconsejó a Cortés no exigir prematuramente a Moctezuma la autorización de construir una iglesia sobre el Templo Mayor (*ibid.*, p. 281).

[34] Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 119; Tapia (1971), tomo II, p. 573.

[35] Como Cristóbal Colón, Ignacio de Loyola o Teresa de Ávila, los conquistadores gustaban de las novelas de caballerías. Sus episodios más célebres ocupaban la imaginación de los conquistadores, les permitían expresar sus reacciones ante las maravillas del Nuevo Mundo y dar a sus acciones una dimensión fantástica y prestigiosa. Los ejemplares de esas novelas llegaron a ser tantos en la América colonial que las autoridades acabaron por impedir su importación (Weckmann, 1983, tomo I, pp. 182-185 e Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1953).

se atrevían a destruir sus dioses.[36] En Cempoala los indios quedaron aterrados: temieron por su vida y por la de los españoles;[37] se negaron a poner la mano sobre sus estatuas, lloraron ante los pedazos que cubrían el suelo, imploraron el perdón de los dioses... luego, vino un cambio: los sacerdotes locales ("papas") se encargaron, ellos mismos, de quemar los restos. También en Cozumel, los indios terminaron por participar en la destrucción, y solicitaron imágenes.[38] Es probable —al menos, esto es lo que indican las observaciones de Díaz del Castillo: "miraban con atención"— que los indígenas se hayan alarmado al principio por las consecuencias de la profanación y luego, viendo que sus temores eran infundados, hayan admitido la superioridad de los dioses de los blancos. ¿No demostraba así la agresión de los españoles la impotencia de las divinidades locales, rompiendo el nexo que les unía a los indígenas y arrancando el ídolo de su espacio original, la "pirámide"?

Pero la operación fue una mutilación más que una aniquilación. Sin embargo, no prueba la inexistencia de la divinidad autóctona sino que deja subsistir una ambigüedad, un margen de creencia que pesará indiscutiblemente sobre el porvenir. Si los ídolos no eran dioses sino "cosas malas" que "engañan" a los indios (Cortés) es porque ocultaban, según confesión misma de los extranjeros, una existencia y un poder aún apreciables, e incluso suficientes para allanar el camino a toda clase de enfrentamientos, de intercambios, de sustituciones o de asociaciones entre las divinidades de los dos mundos. En pleno siglo XIX, en otras circunstancias, los polinesios, ante los misioneros y la profanación de un *tapú*, reaccionaron de manera bastante parecida.[39] Aún quedan por ver los casos en que no hubo destrucción previa. Cortés se presentó entonces como solicitante, y pidió autorización a los indios para colocar sus imágenes, escogiendo como iglesia "la casa de un ídolo mayor", pero renunció a toda idoloclastia.[40]

En la ciudad de México las cosas fueron infinitamente más complicadas. Probablemente, el cronista-soldado Díaz del Castillo es el que más se acerca a los hechos. Desde su estadía en Veracruz, Cortés había rogado con insistencia a Moctezuma que instalara en los templos de México-Tenochtitlán una cruz y una Virgen con el Niño.[41] Solicitud denegada: los "ídolos" de la capital lejana "hicieron saber", por boca de dos de sus sacerdotes, que se oponían.[42] Cuando llegó a la ciudad de México, el conquistador quiso ver los dioses mexicanos, y exigió que fuese reservado un emplazamiento a la

[36] Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 100.

[37] *Ibid.*, p. 160.

[38] Tapia (1971), tomo II, p. 557.

[39] "Los autos de fe de las efigies divinas y ancestrales [...] han podido servir no tanto para acreditar la tesis de la inexistencia y de la falsedad de los dioses paganos sino, antes bien, a hacer, en el lugar, una representación de la muerte de esas divinidades" (Alain Babadzan, "Les idoles des iconoclastes: la position actuelle des *ti' i* aux îles de la Société", *Res*, otoño, 1982, 4, p. 71.

[40] Éste es el caso de Tlaxcala, según Tapia (1971), tomo II, pp. 572-573.

[41] Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 133.

[42] *Ibid.*, p. 135.

cruz y a una imagen de la Virgen en lo alto del Templo Mayor, el santuario más importante de la ciudad. Su presencia, si hemos de creerle, bastaría para aterrorizar a las efigies indígenas.[43] Su proyecto de colocar imágenes en el santuario y sus frases, consideradas "blasfemas", provocaron la burla de los sacerdotes indígenas y la negativa escandalizada de Moctezuma.[44] El soberano se arrepintió entonces de haber expuesto sus dioses a la mirada del extranjero, y ofreció un sacrificio expiatorio. Cortés dio excusas y se contentó con una capilla levantada en su palacio, incluso con autorización de Moctezuma.[45] Se habrá notado, de paso, una divergencia profunda entre los dos mundos: el cristianismo exhibe por doquier sus imágenes, mientras que las divinidades indígenas solían estar escondidas en la oscuridad de los templos, lejos de las multitudes, siendo periódica su exposición y sometida a reglas estrictas, cuya infracción equivalía a un "sacrilegio".

Sólo posteriormente Cortés obtuvo satisfacción. Los españoles colocaron en lo alto del Templo Mayor la cruz y la Virgen sobre un altar, apartados de los "ídolos". El trato fue objeto de agrias negociaciones. Moctezuma se resignó a convencer a sus sacerdotes ("papas") y, con la muerte en el alma, aceptó lo que le proponía Cortés, "con suspiros y un aire muy contrito".[46] Había sido necesaria la amenaza de una intervención por la fuerza para doblegar la voluntad del soberano que temía, ante todo, la ira de sus dioses y de su clero. Sin embargo, se evitó lo peor, el "derrocamiento" de los "ídolos".

La "versión oficial" (la de Cortés) se aparta en varios puntos de la de Díaz del Castillo. Cortés, según su costumbre, se "roba la escena", poniéndose en primer plano. Fue él quien tomó la iniciativa de destruir los "ídolos", de levantar capillas y de colocar en ellas la imágenes sin siquiera consultar a Moctezuma. Intrépido, pasó por encima de las advertencias del soberano, temeroso de que la profanación desencadenara un levantamiento de las "comunidades".[47] Minimizó considerablemente la aversión de los indígenas: convencido por los discursos del conquistador, Moctezuma confió en los españoles, y llevó la colaboración hasta el punto de participar en persona, con su corte, en el derrocamiento de los "ídolos" y la colocación de las imágenes, "y todo con alegre semblante".[48]

El relato de Bernal Díaz del Castillo es menos espectacular, menos heroico que la versión de Cortés o la de Andrés de Tapia, aunque está dispuesto,

43 *Ibid.*, p. 282.

44 Tapia (1971), tomo II, 585.

45 Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 286. Huelga decir que los términos "sacrilegio", "blasfemia" y "profanación" son aproximaciones europeas, cómodas pero sin un auténtico equivalente en el mundo indígena. El texto del cronista ofrece el vocablo nahua que designa en el pensamiento de Moctezuma el sacrilegio o la profanación cometida por Cortés: "un gran *tatacul* que quiere decir pecado" (I, p. 283). *Tatacul* o *tlatlacolli* (falta, infracción), cristianizado como "pecado" por los evangelizadores, probablemente deba relacionarse con *tlaçolli* o *tlaçulli* (basura, excremento), dicho de otro modo, con una problemática de la suciedad y de la pureza, distinta de la ética cristiana.

46 *Ibid.*, p. 329.

47 Cortés (1963), p. 74:

48 *Ibid.*, pp. 74-75.

también, a exaltar el frenesí idoloclasta de su capitán. Puede verse que el conquistador y los que lo rodeaban sabían, en caso necesario, moderar sus afanes destructores, sin olvidar empero la versión que trataban de dar a la Corona y legar a la posteridad, una versión en que el vencido acepta de buen grado la ley —aquí, la imagen— del vencedor. Las divergencias y las contradicciones de los testimonios revelan tratos, chantajes y componendas que influyeron, sin duda, sobre el modo en que los indios consideraban las imágenes cristianas. Confirman, si fuera necesario, el papel esencial que, a ojos de los conquistadores, desempeñó la victoria de las imágenes sobre los ídolos mexicanos.

Las ambigüedades de la sustitución

Cuando las circunstancias se prestaban, las dos acciones se encadenaron: a la destrucción sucedió la sustitución de las imágenes. Tampoco la actitud de los conquistadores se hallaba libre de ambigüedades. En Cozumel, primera etapa de la operación, poco o nada se dijo de bautismo, de catecismo, de conversión. Lo esencial del mensaje cortesiano parece haber girado sobre las ventajas materiales, la "ganancia"[49] (la curación, las buenas cosechas) que los indios no podían dejar de obtener de las nuevas imágenes. Así pues, el cristianismo fue planteado en términos de imágenes, tanto más fácilmente cuanto que las imágenes cristianas y los ídolos son considerados como entidades en competencia y, en cierta medida, equivalentes. ¿No se supone que las primeras darían a los indios las mismas ventajas que los segundos? De la imagen cristiana Cortés tuvo en cuenta menos sus capacidades didácticas, mnemotécnicas, emocionales[50] —y, por tanto, sus cualidades de representación— que su eficacia material, sus propiedades activas y taumatúrgicas. Tanto como un dios radicalmente distinto, Cortés propagó y renovó la garantía de satisfacer por otros medios las esperanzas seculares.

En Cozumel, como un poco después en Cempoala en la región de Veracruz, el templo pagano fue limpiado, blanqueado con cal, y se levantó un altar lleno de bordados, y todo el emplazamiento se adornó con flores y ramas. Los sacerdotes paganos de Cempoala, que en adelante debieron cortarse el cabello y vestir de blanco, quedaron a cargo de la imagen; Cortés les asignó tareas precisas: llevar flores, barrer —ritual elemental y obligado de los cultos precortesianos—, echar incienso a la "santa imagen".[51] En el espa-

[49] Díaz del Castillo (1968), tomo I, pp. 101, 122.

[50] El sermón del dominico fray Miguel de Carcano en 1492 ofrece una ilustración, véase Baxandall (1986), p. 41.

[51] Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 163. Los indios aprendieron, asimismo, a hacer velas de cera "del país" y en ese caso la liturgia servía de vehículo a una transferencia de técnicas, "pues hasta entonces no sabían explotar la cera". El respeto al orden establecido que demostraron los conquistadores —y, en este caso, a la competencia de los sacerdotes paganos— ha sido analizado por Richard C. Trexler en "Aztec Priests for Christian Altars: the Theory and Practice of Reverence in New Spain" en *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, Florencia, Leo S. Olschki, 1982, pp. 175-196.

cio "descontaminado" y "convertido" que le sirvió de relicario, la imagen cristiana pudo asumir sus funciones. Poco importaba que el medio material y humano fuera de origen pagano: de todas maneras fue el que rodeó a la imagen sin que los conquistadores sintieran el menor escrúpulo. Por esta razón, en México-Tenochtitlán Cortés no tuvo ninguna dificultad para que se oficiara misa en los dos altares levantados en lo alto del Templo Mayor,[52] pues aunque los conquistadores mostraran a las representaciones indígenas una alergia tan fuerte como a los sacrificios humanos, en cambio toleraron ciertos usos locales y, por no llevar sacerdotes católicos en suficiente número, recurrieron temporalmente a los sacerdotes paganos que les parecen verdaderos técnicos de lo divino. Por lo demás, ellos no fueron los primeros ni los últimos. Ya en Cuba, un marino había propagado el culto de una imagen de la Virgen, aceptando como cosa natural que los indios rindieran a la efigie los mismos honores que los que tributaban a sus zemíes, y hasta le hacían sus habituales ofrendas alimentarias.[53] Así, tras el gesto deliberadamente transgresor y profanador, se operó el inmediato restablecimiento del orden: se transformaron imperturbablemente los templos, y los cleros locales veneraron las nuevas imágenes. ¿Debemos ver aquí la elasticidad de una piedad medieval polimorfa, todavía pletórica de variantes nacionales y regionales? Pero si el espacio sagrado era aprovechable y, de hecho, reconvertible, éste no fue nunca el caso del ídolo.

No sólo es notable que, con algunas excepciones, los españoles hayan estado convencidos de lo justo de su procedimiento, sino, más aún, que tal procedimiento se haya aceptado entre las filas de los indios, para quienes la presentación y la imposición de estas nuevas efigies constituyeron la manifestación mayor, si no la única, al instante perceptible y tangible del cristianismo. Paradójicamente, las reacciones indígenas estuvieron lejos de ser desfavorables una vez que comprobaron que la profanación, al parecer, no tenía consecuencias en el orden de las cosas ni del mundo. Los mayas de Cozumel siguieron las instrucciones de Cortés y velaron por la imagen y la cruz; bogaron al encuentro de los navíos españoles con una imagen de la Virgen a bordo de su canoa;[54] los caciques de Tabasco recibieron favorablemente a la Virgen, bautizada por ellos como *Tececiguata*, la "Gran Señora", probablemente adoptada como una nueva versión de sus diosas-madres.[55] Los indios de México-Tenochtitlán pidieron a Cortés que interviniera ante su Dios después de la colocación de las imágenes en el Templo Mayor para que hiciera llover.[56] Aportaron "a ciertos días" ofrendas, "pues que nos quitastes nuestros dioses". La cuestión de las imágenes ocupa tanto espacio en los planes españoles que los indios no podían dejar de asociar estrechamente, casi de identificar, a los invasores con sus prácticas a veces idoloclastas y

[52] Tapia (1971), tomo II, p. 586.
[53] Pedro Mártir (1964), tomo I, p. 252.
[54] Tapia (1971), tomo II, p. 557.
[55] Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 119.
[56] Tapia (1971), tomo II, p. 586.

otras iconófilas. A sus ojos, "éstos son los que nos derrocaron de nuestros cúes, nuestros teúles y pusieron los suyos".[57]

Si la equivalencia propuesta entre las imágenes cristianas y los "ídolos" indígenas, si las propiedades que Cortés y los españoles les atribuían indiferentemente, y el mantenimiento momentáneo de los antiguos sacerdotes facilitaron la operación de sustitución, en cambio fueron millares los equívocos y las componendas que de ahí se derivaron. La coexistencia implantada en el Templo Mayor ocasionó otros equívocos. La cruz y las imágenes de la Virgen fueron colocadas entre los "ídolos", para gran escándalo de los misioneros, que de ello se enteraron algunos años después y tuvieron que quitarlas a los indios. Los indígenas sólo podrían recuperar sus imágenes cristianas a medida que construyeran ermitas y oratorios.[58] Otras confusiones surgieron de la asociación de las imágenes y de una predicación más o menos comprensible. A fuerza de ver a las Vírgenes y de oír hablar de *Dios*, los indios se pusieron a ver dioses por doquier, y a llamar a todos *Santa María*.[59]

El intercambio desigual

Esta conmutación de imágenes evoca otra forma de intercambio: el trueque o *rescate*. Baste recordar una escena bañada por la luz: en la playa de Veracruz, mientras los enviados de Moctezuma escuchaban la exposición de la fe cristiana y recibían una Virgen con el Niño y una cruz, en segundo plano bajo el calor húmedo se ajetreaban los demás indios y españoles. Se inició un trueque despiadado entre las bandas de indígenas que habían acudido con los embajadores mexicas, y la tropa de Cortés. Los soldados se apropiaron los objetos de oro sin gran valor que habían llevado los indios pero, para no morir de hambre, a su vez los cambiaron por el atrapaban y vendían pescado que los marinos de la expedición.[60] Cuando se supo que Moctezuma había decidido rechazar la "Imagen de Nuestra Señora" y la cruz, cesó toda comunicación, se interrumpió el trueque; los indios desaparecieron y la playa quedó vacía.

Desde Colón, el trueque había constituido, junto con los envíos de presentes, lo esencial de las primeras relaciones anudadas con las poblaciones autóctonas; se intercambiaban objetos, en principio baratijas europeas ("cosillas"),[61] contra oro, piezas de valor o alimentos. Esta relación mercantil parecía, a primera vista, ante todo favorable para los conquistadores, que se jactaban de salir ganando siempre en el cambio. La realidad parecía más compleja si se reconoce que las normas de apreciación son relativas y que los indígenas no eran niños: lo que es ordinario e insignificante para el uno puede tener, para el otro, el precio de la rareza o de la novedad. Por lo de-

57 Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 184.
58 Motolinía (1971), p. 35.
59 *Ibid.*, p. 37.
60 Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 133.
61 *Ibid.*, p. 131.

más, toda transacción suponía el acuerdo y el interés de los indígenas; podían negarse y dejar de acudir. El trueque pudo volverse contra los conquistadores cuando el oro que adquirían resultaba no ser más que cobre un poco pulido. (No todo lo que reluce...) Por lo demás, llegó a ocurrir que los españoles sufrieran a su vez las mermas del trueque cuando, espoleados por el hambre, intercambiaban su oro, con pérdida, por el pescado que les vendían sus marinos. Sea como fuere, por la vía del trueque las cosas de Europa penetraron en los mundos indígenas mucho más pronto que los conquistadores.

La idoloclastia y la distribución de las imágenes cristianas entretejen y aportan una relación distinta. Una manera de trueque —impuesta, a diferencia del intercambio, supuestamente libre— de presentes o negociada del rescate significa una invasión brutal, espectacular y dominante en el corazón mismo de la cultura indígena: al trocar sus "malditos ídolos" por verdaderas imágenes, el conquistador alteró la simbiosis entre los indios, el mundo y los dioses. Si esto lo resentían inmediatamente como un ataque los indios, cuya cólera se temía, era porque, por encima de la violencia que esto significa, las imágenes cristianas no son objetos como los demás. Son corrosivas, llevan en sí la negación del adversario y lo visualizan, mientras que las otras cosas de Europa y de América, que circulaban y se intercambiaban, apoyaban más fácilmente el contrasentido, la reinterpretación o la destrucción: el destino que le dio Moctezuma a la silla que le habían ofrecido, o aun la manera en que Cortés apreció los emblemas divinos de Quetzalcóatl no ponían en entredicho la cultura del destinatario.[62] Así, los indios pudieron pensar después, muy pronto, en domesticar las imágenes y conjurar temporalmente su amenaza —a ello se dedicaron durante siglos—, pero en la espera inmediata, el atentado idoloclasta y las "blasfemias" de los conquistadores tuvieron por efecto, en general, el de paralizar los ánimos.

Trueque de oro e imposición de imágenes: he ahí ya unidas dos caras de una empresa de dominación dedicada a extenderse por todo el planeta: la occidentalización.[63] Los dos sucesos fueron simultáneos. Hasta se hicieron eco. ¿No sirvió constantemente el trueque como telón de fondo a la invasión de las imágenes, como se observó en la playa de Veracruz? Los dos fenómenos son igualmente permeables: el intercambio puede incluir, accesoriamente, ídolos indígenas codiciados por su belleza o, más frecuentemente, por su material; el ídolo, siempre que tenga valor mercantil, deja de ser entonces una representación demoníaca para convertirse en objeto de valor. Pero hay más que paralelismo o simple cruzamiento: se suponía que el trueque de las imágenes compensaba el trueque de las cosas. Si en el curso del trueque los españoles intercambiaron chucherías por objetos indíge-

[62] *Ibid.*, p. 130; Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, edición de Ángel María Garibay K., México, Porrúa, 1977, tomo IV, pp. 87-89. Los nahuas habían creído identificar en Cortés al dios Quetzalcóatl, que, de regreso de Oriente, venía a recuperar el poder cuyas insignias le ofrecían.

[63] Sobre ese tema, véase Remo Guidieri, *L'abondance des pauvres*, París, Seuil, 1984, *passim*; Gruzinski (1988).

nas que valían su peso en oro, si entonces el trueque era desigual —y de ello se jactaban los conquistadores—, en el dominio de las representaciones la relación se invirtió en favor de los indios. El intercambio, según los españoles, resultaría ventajoso para los indígenas puesto que los desembarazaba de representaciones malas y falsas, "malditas", para volverlas imágenes eficaces y benéficas. Esta vez, los indios tenían todo que ganar.

Trueque, regateo, compensación, sustituciones, intercambios, reinterpretaciones: la circulación de objetos jugó con las identidades, los valores y los sentidos. A la larga, nadie salió indemne de esta aceleración de la historia, precipitada por la conquista de América y practicada hoy en escala mundial. "Ídolos" e imágenes se hallaban en el meollo de una operación de negación y de redistribución de lo divino en que asomaba ya, en el trasfondo de la occidentalización, la sombra de la secularización. ¿No se despojó a los "ídolos" mexicanos de su poder para remitirlos a la nada de la materia? A menos que la seducción de las formas, aunada a la fascinación del oro, las salvara de la destrucción, condenándolas a la estetización de las colecciones y, por tanto, a otra forma de neutralización. La desmitificación es un arma de doble filo y puede volverse contra sus iniciadores: ¿no pronunciaron los reformados, a propósito de las imágenes católicas, los discursos que los conquistadores aplicaban a las efigies mexicanas? De momento, la desmitificación sólo era parcial, operaba en un solo sentido y trataba exclusivamente de los ídolos de los vencidos, interrumpiéndose ante la inmediata sustitución del cristianismo; no importaba. Si es verdad que lo divino negado en los "ídolos" resurge, reintroducido a la fuerza por las imágenes cristianas, partes enteras de las culturas indias cayeron en lo aberrante y lo demoníaco, y sólo algunas reliquias tomaron el camino de los gabinetes de curiosidades antes de recalar, mucho después, en nuestros museos.

EL ÍDOLO: DIABLO O MATERIA

La sustitución de los ídolos por las imágenes parecería incitarnos a enfrentar dos mundos irreductibles, uno de los cuales se presentaría como el de la imagen mientras que el otro habría escogido el ídolo. Esa antítesis es ficticia, pues el intercambio, al igual que sus condiciones, fue adoptado por los españoles. Ídolo e imagen pertenecen al mismo molde, el de Occidente. Dotado, en principio, de una identidad, una función y una forma demoníaca, el ídolo "malvado y mentiroso", "sucio y abominable"[64] sólo existe en la mirada del que lo descubre, se escandaliza y lo destruye. Es una creación de la mente, que depende de una visión occidental de las cosas. Es, un poco, como esas paredes de plata que los conquistadores habían creído descubrir en la ciudad de Cempoala y que no eran más que paredes de yeso blanco y bruñido, bajo el brillo intolerable del sol de los trópicos: "imaginación", ex-

[64] Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, edición de E. O'Gorman, México, UNAM, 1967, tomo I, p. 687.

plicó años después el cronista López de Gómara: "assí fue imagen sin el cuerpo y el alma". Los españoles vieron ídolos por doquier, como "desseavan"[65] ver por doquier oro y plata. No hubo nada de la densidad ni de la extrañeza que provocaron los zemíes debido al tropezar de una mirada nueva sobre una realidad singular.

Noción preconcebida, figura prefabricada, tallada *a priori*, el ídolo es la declinación de una herencia cultural pagana y judeocristiana... súbitamente resucitada por la aventura mexicana. De ello es testimonio el asombro de los españoles de las islas, que creían descubrir la huella de los gentiles. El ídolo procedía intelectualmente de una teoría de lo religioso y de la religión que conjugó las prohibiciones veterotestamentarias, el aristotelismo, la lección de los Padres de la Iglesia y el tomismo.[66] Mas para nuestros conquistadores era, más inmediata y simplemente, el reverso y el rechazo del culto de los santos y de la devoción a las imágenes.

Sin embargo, ¿no será más que una figura discursiva, un fantasma, un delirio de la mente, análogo al espejismo de la plata de Cempoala, colocado sobre paredes demasiado brillantes para ser ciertas? El ídolo designaba igualmente, tanto como la condensaba y la interpretaba, una percepción selectiva de las culturas indígenas, una captación basada en las representaciones figurativas y antropomorfas (estatuas, pinturas) con que los españoles formaron una de las claves de su interpretación del adversario. Esta obsesión por lo figurativo en los conquistadores era, secundariamente, un fenómeno de orden ideológico, dependiente de una teoría de la religión y de la idolatría; surgió, ante todo, de una educación del ojo que prefiere lo antropomorfo y lo figurativo,[67] lo identifica con lo significativo y se nutre afectivamente de una piedad basada en las imágenes.

Pero, ¿qué significaban los ídolos a ojos de los españoles? Objetos falsos, máquinas de engaño concebidas para facilitar las supercherías;[68] pero, asimismo, diablos, "cosas malas que se llaman diablos" —lo que explica que los ídolos tengan miedo a las imágenes cristianas—; o bien, asimismo, objetos en que se introduce el demonio: "Es cosa muy notable que esas gentes vieran el diablo en esas figuras que hacían y que tenían por sus ídolos, y que el demonio se metiera al interior de esos ídolos de donde les hablaba y les ordenaba hacer sacrificios y darle los corazones de los hombres."[69] Esta "posesión" demoníaca no sólo era una idea de los conquistadores; estaba confirmada por los círculos más eruditos: "Los españoles lo creyeron, y es así como debía ser."[70]

Es inútil, pues, buscar un sentido específico o un referente particular al ídolo. O no es más que pura materialidad, o instrumento demoníaco que re-

[65] López de Gómara (1552), fol. 20 v°.

[66] Bernand y Gruzinski (1988), pp. 41-87; Las Casas (1967, tomo I, p. 580) se refieren a una obra de Albrico, *De deorum imaginibus*.

[67] Bernand y Gruzinski (1988), pp. 12-14.

[68] Tapia (1971), tomo II, p. 555; Cortés (1963), p. 251.

[69] *El conquistador anónimo*, edición de Jean Rose, México, IFAL, 1970, p. 17.

[70] Las Casas (1967), tomo I, p. 687.

mite infaliblemente al demonio. Ya sea que se presente bajo la especie de un signo que hay que destruir, o también de un objeto raro, el ídolo no es una representación para contemplarla o descifrarla.[71] De ahí, probablemente, el hincapié que hacen los cronistas en el material y la fabricación de los ídolos, en su origen humano, con un toque de psicología en Las Casas cuando evoca, como fuente de la idolatría, el apego —"inclinación y amor natural"— que los niños muestran a los muñecos que fabrican.[72] También de ahí el ordinario laconismo o la aproximación de las descripciones ("como mujeres"),[73] salvo si sirven para corroborar la perversidad de la representación (las alusiones a las posturas sodomitas, en Bernal Díaz)[74] o si quieren insistir en el exotismo y lo espectacular (los ídolos del Templo Mayor), cualidades capaces de despertar el asombro, de captar la admiración del príncipe y de aumentar el prestigio de los conquistadores: "Los ídolos que adoraban eran estatuas del tamaño de un hombre o más, hechas de una pasta de todos los cereales que tienen y que comen, y que conglomeraban con sangre de corazones humanos, y de esta manera eran sus dioses."[75]

Sometido al juego reductor del significante y del significado —distinción que, en lo esencial, continúa rigiendo nuestro enfoque del objeto figurativo—, el ídolo fue condenado invariablemente a perder todo misterio, toda aura, así como a sufrir la aniquilación. ¿No lleva en sí el ídolo, en germen, su propia negación? El ídolo interpreta la realidad indígena al precio de un reduccionismo forzoso —el ídolo es el diablo, la mentira— o de una reificación —el ídolo es materia, cosa impura—.[76] Esta doble operación —reificación o "demonización"— es temible; condena desde entonces el ídolo a la destrucción, a menos que escape del oprobio para convertirse en objeto de arte —o, mejor dicho, curiosidad— exportable a las lejanas cortes de Europa. Se observa en el capítulo de las funciones un similar "aplastamiento": el ídolo satisface necesidades materiales, distribuye "bienes temporales", aunque en ese punto sus propiedades no hacían más que duplicar las de las imágenes cristianas en su papel de "abogado" de los seres humanos.[77]

Concebida como un instrumento de combate que responde a fines políticos e ideológicos precisos, la noción de ídolo no tiene por qué integrar la experiencia de campo que no obstante establece un nexo de una complejidad diferente entre representaciones y divinidades. Por ejemplo, cuando los conquistadores se enteraron de que la víctima humana del sacrificio estaba encargada de llevar un mensaje —"*la principale ambasciata*"— al dios, "pues tiene que ir adonde se encuentra su dios",[78] o que los guerreros muertos en

[71] Hubo que aguardar a los cronistas Sahagún, Mendieta y Durán para leer unas descripciones detalladas e interpretaciones de los dioses indígenas.
[72] Las Casas (1967), tomo I, p. 386.
[73] Tapia (1971), tomo II, p. 557.
[74] Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 47.
[75] *El conquistador anónimo* (1970), p. 14.
[76] Cortés (1963), p. 75.
[77] *Ibid.*, Díaz del Castillo (1968), tomo I, pp. 285, 312.
[78] *El conquistador anónimo* (1970), p. 16.

combate se unían al Sol o Huitzilopochtli en el cielo,[79] podían darse cuenta de que el ídolo no agotaba la concepción de la divinidad que se formaban los indios y no la ignoraban. La ceguera de los españoles era deliberada, pues sabían por fuerza, por razones tácticas, registrar y manipular las creencias indígenas. Deseosos de aproximarse a los dioses de Moctezuma, los conquistadores expresaron diplomáticamente el deseo de contemplar a los *teúles* y a los *dioses*, y no a los "ídolos"; para convencer a los mexicas de que las decisiones impuestas a su soberano estaban bien fundadas, no vacilaron en atribuir al ídolo oráculos absolutamente falsificados. Los conquistadores se condujeron entonces como si compartieran la creencia indígena. La maniobra no hizo más que confirmar la indiferencia hacia las informaciones que revelaban una dimensión del ídolo que no importaba a los conquistadores. A pesar de todo, quizá queda esta ambigüedad del ídolo, dividido entre su doble esencia de cosa muerta y de diablo amenazador.

EL ÍDOLO: IMAGEN FALSA

Si el ídolo no nos enseña ni puede enseñarnos nada de lo que reverenciaban los indígenas, en cambio nos ilumina sobre el otro término de la pareja: la imagen. El ídolo sólo existe en relación con la imagen, sólo por y para la mirada española. En no pocas ocasiones el ídolo fue propuesto como un equivalente de la imagen cristiana —"quitar los ídolos y poner las imágenes"—[80] en la medida en que comparten funciones comparables y la una puede sustituir al otro. El ambiente de los ídolos fue transcrito en un vocabulario (capillas, oratorios, devoción)[81] que se aplicaba originalmente al mundo de las imágenes cristianas. Pero el ídolo era, al mismo tiempo, lo contrario de la imagen pues miente, engaña, lo que explicaba que, a ojos de los conquistadores, el enfrentamiento entre las culturas y las sociedades pudiera ser comprendido, interpretado y pintado en forma de representaciones: imágenes contra ídolos, imágenes verdaderas contra imágenes falsas. Ello era tanto la visualización de un pensamiento dualista que oponía la verdad a la mentira o el bien al mal, como el despliegue de una imaginación que favorecía las articulaciones figurativas.

Los españoles estaban convencidos de que los indios vivían en un mundo lleno de representaciones idolátricas. Tal era el espectáculo que enfrentaba su mirada. Oviedo lo había notado en las islas; el *Conquistador Anónimo** y el franciscano Motolinía dijeron de México: "Adoraban al demonio cuasi en todas las criaturas visibles y hacían de ellas ídolos ansí de bulto como pintados."[82] No cabe duda, asimismo, de que esas representaciones eran imá-

[79] Cortés (1963), p. 184.
[80] *Ibid.*, p. 75.
[81] *Ibid.*, p. 74.
* No es seguro que el autor de este relato (que conservamos en italiano) haya sido testigo directo de la Conquista.
[82] Motolinía (1971), p. 152; Las Casas (1967), tomo I, p. 639.

genes: "En otros lugares adoraban el sol, en otros la luna y en otros las estrellas, en otros las sierpes, en otros los leones y otras bestias feroces de esta especie, cuyas imágenes y estatuas poseen en las mezquitas."[83] Tampoco se libraban del voyeurismo de los cronistas: "Imágenes en relieve de todas las suertes de placeres que pueden darse entre el hombre y la mujer, que representan con las piernas al aire de diversas maneras."[84]

Pero, ¿qué era una imagen para esos españoles? El término aparece para designar representaciones figurativas que pueden ser, indistintamente, pintadas, esculpidas o grabadas. Por lo general, se reserva al registro cristiano; se habla de una "imagen" de la Virgen, de la de un santo, mientras que "figura" suele asociarse con la idolatría, al menos en castellano.[85] Los conquistadores se mostraron discretos al hablar de lo que entendían por imagen, sin duda tanto porque la cosa parecía ser natural como porque lo visual no se presta mucho a ponerlo en palabras. Se manipula la imagen, se la venera o se la destruye. No se hacen glosas sobre ella. Y todavía era necesario ofrecer a los indios un mínimo de explicaciones, lo que se hizo recurriendo a las escenificaciones: conquistadores arrodillados, en oración, misas celebradas en altares improvisados y ricamente adornados. Ante ese fondo de espectáculo litúrgico, se presentó la Virgen a los caciques del pueblo de Tabasco: "Se les declaró que en aquella imagen reverenciamos porque así está en el cielo y es madre de Nuestro Señor Dios."[86] En circunstancias análogas, Cortés explicó a los indios de Tlaxcala que la imagen de la Virgen es una "figura de Nuestra Señora que se encuentra en los cielos".[87]

La dicotomía cortesiana del modelo celeste y de la copia terrestre establece una relación de semejanza ("así está") entre el arquetipo y la imagen. Esto era evidente para Cortés y los conquistadores. Por lo demás, el ídolo fue juzgado con la misma red, lo cual no impidió que la naturaleza de la relación, sobre la cual habían dictaminado los teólogos,[88] siguiera siendo lo bastante flexible para suscitar creencias y prácticas invasoras. Imágenes e ídolos están dotados de propiedades que trascienden el campo de la representación y permiten captar lo que implicaba la noción de imagen (o de ídolo) para los conquistadores: una triple naturaleza de representación, de objeto (el soporte, la piedra, la pintura) y de potencia en acción. Una imagen posee la capacidad de dar "la salud, buenas cosechas, bienes", de desplazarse o de permanecer inmóvil, de hablar, de amenazar, mientras que, supuestamente,

[83] *El conquistador anónimo* (1970), p. 16.

[84] *Ibid.*, p. 17.

[85] Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 65; en cambio, Tapia (1971, tomo II, p. 584) —como *El conquistador anónimo*, del que no poseemos más que una versión italiana— evoca las "imágenes de ídolos".

[86] Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 119.

[87] *Ibid.*, p. 223.

[88] Sobre la "relación de identidad" entre el modelo-arquetipo y el icono bizantino, I. Florenski, *Le porte regali*, Milán, 1977, citado en Remo Guidieri, "Statue and mask", *Res* 5, primavera de 1983, p. 16. Considerar que el icono es la "puerta por la cual Dios penetra en el mundo sensible" nos acerca al concepto indígena del *ixiptla* pero no se le une, en la medida en que la Palabra de Dios es el fundamento prioritario de la Encarnación, de la imagen y el icono.

los ídolos deben temblar de pavor: "veréis el miedo que inspiran a los ídolos que os engañan", dijo Cortés a Moctezuma cuando le propuso colocar una cruz y una imagen de la Virgen en el Templo Mayor.[89] Esta cualidad o esta potencialidad de la representación suponía, en la mente de los conquistadores, una interferencia del significante y del significado: si ver la imagen es tener acceso al dios, destruir la representación india era acabar con el referente divino del adversario y, por tanto, abolir su idolatría. Esta seguridad, por lo demás, no la compartía el clero católico que acompañaba a Cortés.

En ciertos aspectos, la dinámica de la imagen y la del ídolo son divergentes. Se tiene la sensación de que los españoles creían que el significado y el significante —la "cosa representada" y "lo que la representa", para utilizar su distinción— tendían a confundirse, a juntarse en el ídolo más que en la imagen (santa) como si el ídolo fuera una imagen que funcionara mal. "Ídolo" y "dios" indígenas son empleados, por lo demás, como si fuesen intercambiables, aunque también podían aparecer como entidades separadas, tan distintas como pudieran serlo la representación material, inerte, localizada, y el diablo.[90] Esa condición incierta y variable contribuyó a hacer del ídolo un equivalente devaluado de la imagen, al que se consideró en una falsa simetría de la cual ocuparía el polo negativo. Las cosas sucedieron como si la tensión, que también actúa en el seno de la imagen cristiana, entre materia y arquetipo, en el ídolo indígena se volviese amalgama, contaminación, fuente de engaño, de mentira y de error.[91]

La elección de la imagen

Entonces, ¿por qué se escogió el terreno de la representación y fue denunciado el ídolo? Aparte de los móviles materiales, religiosos y políticos que hemos expuesto, es indiscutible que la elección de lo visual compensaba los riesgos de una comunicación lingüística poco satisfactoria. Para dialogar con los indígenas, Cortés debía valerse de dos intermediarios: su compañera la Malinche, que traducía del náhuatl al maya, y el español Aguilar, que pasaba del maya al castellano. El hincapié en la imagen, lo gestual y el ritual occidental, el recurso a la representación litúrgica para ganarse a los indios dependían del mismo concepto;[92] y destruir al ídolo prolongaba esta acción. Creíase que ello sería romper espectacularmente el nexo material y visual que los indios mantenían con sus dioses destinándolos al oprobio y a la aniquilación: ídolo en pedazos, frescos recubiertos de una capa de cal,[93] espacio blanqueado y limpiado, atmósfera purificada de los miasmas de los sacrificios, impregnada después por el olor de las flores y las ramas frescas.

[89] Díaz del Castillo (1968), tomo I, pp. 282, 329, 381.
[90] *El conquistador anónimo* (1970), p. 15; Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 282.
[91] Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, México, UNAM, 1976, tomo III, pp. 108-109.
[92] Tapia (1971), tomo II, p. 560; Díaz del Castillo (1968), tomo I, pp. 132-133.
[93] Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 100.

En tal atmósfera la colonización adoptó, en un principio, el aspecto de una espectacular descontaminación.

Pero el terreno de la imagen no sólo ofrece una comodidad de comunicación y de acción. Abarca móviles más fundamentales, casi siempre implícitos. Al arrogarse el monopolio de la representación de lo divino, los españoles desplegaron de un solo golpe la extensión de su superioridad, diríamos nosotros de su "imperialismo". A su dios le debían, tanto como a su fuerza, su interpretación del orden visual y figurativo, su manera de ver a los hombres y al mundo, así como este límite trazado por doquier entre lo profano y lo idólatra que apartaba a los seres y las cosas y que pesó tanto sobre el destino de las culturas indígenas.

No toda representación indígena fue rechazada. La fabricación de "telas pintadas" llenas de información —anunciaban la llegada de la flota de Narváez— y los retratos "realistas" no plantearon ningún problema.[94] Al contrario: las piezas de orfebrería, copias realistas de la fauna terrestre y marina, despertaron la admiración de Cortés y de quienes lo rodeaban: "tenían contrahechas muy al natural todas las cosas criadas así en la tierra como en la mar".[95] Los españoles se maravillaban ante el arte de la ilusión que habían alcanzado los artesanos de los vencidos.[96] Ese dominio de expresión fue apreciado y tolerado, pues los castellanos, no siendo moros ni judíos, no compartían sus fobias. Fue tolerado porque se le consideraba profano y no idólatra. Queda en pie el hecho de que esa diferencia sólo existe en la mirada del occidental, quien no puede ver que los límites que asigna a la idolatría son ficticios y constantemente pasados por alto. Esta ceguera parcial secretará la cadena infinita de los sincretismos.[97]

Despertar el arquetipo de la imagen negativa —el ídolo— para proyectarla sobre el adversario, lograr que lo interiorice para deshacerse de él, y en el mismo movimiento imponer por fin la imagen verdadera, la de los santos. He aquí, a grandes rasgos, uno de los resortes de la empresa cortesiana: desarrolla una estrategia de la imagen fundada en la detección de un punto sensible en el enemigo, la rapidez de la destrucción y la eficacia de la sustitución. Más implícitamente, si esta guerra de las imágenes lleva en sí misma la imposición de un orden visual que pasa ante todo por la representación monopólica de lo sagrado, a más largo plazo lleva consigo un imaginario que aún tenemos que explorar.

La mirada etnográfica que se posa en el zemí ya no tenía, en esas condiciones, ninguna razón de ser. Se prefirió retomar una red antigua, perfeccionada contra el paganismo antiguo y aplicada esta vez a la escala de un continente. *Revival* renacentista —una vez más, el retorno a lo antiguo— de una noción preñada de reminiscencias antiguas. El ídolo es, asimismo, la

[94] Tapia (1971), tomo II, p. 586. Narváez mandaba una flota enviada de Cuba para someter a Cortés y sus partidarios.

[95] Cortés (1963), p. 70

[96] "Carta del licenciado Alonso Zuazo", noviembre de 1521, en Joaquín García Icazbalceta, *Colección de documentos inéditos para la historia de México*, México, Porrúa, 1971, tomo I, p. 360.

[97] Sobre los límites de la red idolátrica, véase Bernand y Gruzinski (1988), pp. 89-121.

elección de una modernidad naciente que tolera lo primitivo y hasta lo explora con curiosidad, pero aplasta todo lo que, claramente, es portador de una historia que no es la suya. Exótico, primitivo, sin pasado, el zemí confortaba al humanismo en su superioridad y su curiosidad conquistadoras. El ídolo, materializando otros caminos posibles y largo tiempo recorridos, debía ser, por todos los medios, borrado de la tierra y de la mirada. Historia, primitivismo y modernidad, he aquí reunidos ya en torno de la imagen —¿acaso por vez primera?— los términos de un debate que proseguirá en muchas otras formas hasta nuestro siglo.[98]

La respuesta indígena

¿Cómo reaccionaron las poblaciones indígenas que fueron víctimas de esas agresiones? No dejaron de establecer un nexo entre los conquistadores y las imágenes: "ellos tienen imágenes".[99] Percibieron —al menos en parte— el enfrentamiento desencadenado por la Conquista como una "guerra de las imágenes". Los ídolos del Templo Mayor, ¿no habían clamado diciendo que abandonarían a México pues no podían soportar la presencia de las imágenes de los cristianos?[100] Y sin embargo, sería excesivo proseguir con este paralelo. Los enfoques de los españoles y de los indios se mueven en registros distintos, casi diametralmente opuestos: al principio, los indios confundieron a Cortés con el dios Quetzalcóatl de regreso al seno de los hombres, y clasificaron a los extranjeros entre los *teúles*,[101] en una categoría "divina", designándolos con el nombre que reservaban a sus "ídolos". Desde los primeros tiempos, cubrieron al invasor con su propia concepción de la representación y de lo divino.

Otros indicios corroboran esta actitud: Cortés y sus hombres fueron alojados en México entre los ídolos de Moctezuma, en el palacio de su padre Axayácatl;[102] la cabeza de un conquistador capturado fue ofrecida a los dioses fuera de México-Tenochtitlán; hasta tal punto atemorizaba a Moctezuma.[103] Los indios vieron, pues, en los conquistadores unas "representaciones vivas",[104] en cierto modo los divinizaron, mientras que los españoles "desmitificaron" los dioses mexicanos, reduciéndolos a lo demoníaco y a la materia vil y, accesoriamente, al valor de mercado y al objeto de colección. Encantamiento contra desencantamiento, comercialización y estetización, al menos en los primeros tiempos, antes de que los indios se convencieran de que estaban enfrentándose, sin duda, a seres humanos.

[98] Se releerán, por ejemplo, las reflexiones sobre el modernismo y lo primitivo de Jill Lloyd en "Emil Nolde's still lifes, 1911-1912", *Res*, primavera, 9, 1985, pp. 51-52.

[99] Díaz del Castillo (1968), tomo I, p. 347.

[100] *Ibid.*, p. 330.

[101] *Ibid.*, p. 248.

[102] *Ibid.*, p. 264.

[103] *Ibid.*, pp. 291-292.

[104] Desde luego, en el sentido que los nahuas podían dar al concepto de representación. Véase *infra* pp. 87-88.

Pero un abismo totalmente distinto separó los dos mundos: los indios no compartían la concepción española de la imagen. Los cronistas y los evangelizadores fueron los últimos en darse cuenta. Esclavos de su mirada y convencidos de que los indios tenían que compartirla, se asombraron de que hubieran hecho de sus dioses unas pinturas o esculturas de aire tan "feroz y espantable", en lugar de producir figuras típicamente antropomorfas. A sus ojos, la monstruosidad tenía que ser fruto de la pesadilla o dominio de un terrorismo religioso capaz de impresionar a las multitudes.[105]

Esta red estética, que mezcla la cuestión de lo bello con la del realismo antropomorfo, se debió a una visión de las cosas distinta de la de los indios, hasta donde se la puede reconstruir. La pintura indígena —la que se muestra en los códices de piel y de agave, sobre las paredes de los santuarios— no es, propiamente dicha, una imagen. En cierta forma, es un modo de comunicación gráfica sometido a una lógica de la expresión y no al criterio de una imitación realista que aprovecha la repetición, la semejanza y la ilusión. Cuando los indios pintaban, elaboraban formas que a la vez eran ilustración y escritura, grafismo e iconicidad. El paralelismo ya comprobado en Occidente (o en China) entre "imagen" y "escritura" deja aquí el lugar a una práctica que las funde.

En Europa, bajo la influencia del modelo fonético, la escritura se consideraba como la calca de la palabra, y la pintura como la calca de la realidad visible, la captación fiel de las apariencias. En China, por lo contrario, donde la escritura no se redujo a la representación de la palabra, la pintura configuraba un dominio que mantenía con la realidad visible una relación de conocimiento, de analogía, y no de redundancia o de reproducción. Mesoamérica constituiría un tercer caso: como en China, la expresión gráfica se libró del paradigma de la escritura fonética[106] pero sin alcanzar una existencia propia, ya que siguió siendo indisociable de la pintura, lo que habían presentido los españoles que designaron, indistintamente, los códices pictográficos con el nombre de pintura o de libro.[107] La pintura mexicana pretendía, por otra parte, captar los principios organizadores de las cosas, se proponía expresar la estructura del universo,[108] al mismo tiempo que creaba un lenguaje rigurosamente cifrado pero que nunca se fijó en una mera sucesión de signos abstractos.

La representación indígena —si es que se puede hablar aquí de representación— no tendía, pues, a la calca de la realidad sensible, aunque se refiriera a ella. Un concepto nahua permite llevar más lejos el análisis: *ixiptla*. Los

[105] Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Salvador Chávez Hayhoe, 1945, tomo I, p. 102; Torquemada (1976), tomo III, p. 126.

[106] Gruzinski (1988), pp. 21-25; Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, París, Seuil, 1972, pp. 160, 277-311.

[107] *Ibid.*, p. 308-310.

[108] *Ibid.*, p. 305; para una visión de conjunto, véase *Anthropologie de l'écriture*, bajo la dirección de Robert Lafont, París, Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, 1984; sobre el ejemplo egipcio que ofrece otro caso, véase Whitney Davis, "Canonical Representation in Egyptian Art", *Res*, 4, otoño, 1982, pp. 21-46.

evangelizadores franciscanos lo utilizaron para denominar el icono cristiano, la imagen del santo, mientras que antes de la Conquista designaba varias manifestaciones de la divinidad. Son *ixiptla* la estatua del dios —diríamos, con los conquistadores, el ídolo—, la divinidad que aparece en una visión, el sacerdote que la "representa" cubriéndose de sus adornos, la víctima que se convierte en el dios destinado al sacrificio. Las diversas "semejanzas" —es así como en español se traduce a veces *ixiptla*— podían yuxtaponerse en el curso de los ritos: el sacerdote que representaba al dios se colocaba al lado de la estatua que "representaba" sin que, empero, sus apariencias fueran por fuerza idénticas.[109]

La noción nahua no dio por sentada una similitud de forma: designó la envoltura que recibía, la piel que recubría una forma divina surgida de las influencias cruzadas que emanaban de los ciclos del tiempo. El *ixiptla* era el receptáculo de un poder, la presencia reconocible, epifánica, la actualización de una fuerza imbuida en un objeto, un "ser-ahí" sin que el pensamiento indígena se apresurara a distinguir la esencia divina y el apoyo material. No era una apariencia o una ilusión visual que remitiera a otra parte, a un "más allá". En ese sentido, el *ixiptla* se situaba en las antípodas de la imagen: subrayaba la inmanencia de las fuerzas que nos rodean, mientras que la imagen cristiana, por un desplazamiento inverso, de ascenso, debe suscitar la elevación hacia un dios personal, es un vuelo de la copia hacia el prototipo guiado por la semejanza que los unía.[110] Puede comprenderse así que el antropomorfismo cristiano elaborara sobre la Encarnación una concepción del hombre y de la divinidad ajena al *ixiptla;* éste es presencia también, pero no la de un dios hecho hombre.

El *ixiptla* no dejaba de evocar las pictografías que llenaban los códices. En ciertos aspectos, el cautivo que expiraba bajo el cuchillo de obsidiana, el sacerdote que se ponía los adornos del dios o la piel del sacrificado, constituían verdaderos glifos humanos, adornados de los atributos que correspondían a cada divinidad; así como la huella dejada en el suelo por el todopoderoso dios Tezcatlipoca —testimonio grabado, huella palpable y visible de la invisibilidad divina— reproduce el glifo que significa el paso, el des-

[109] Lo gestual y el canto participaban en esa transformación del individuo, y así el cautivo que representaba a Quetzalcóatl en Cholula "cantaba y bailaba... para ser reconocido como la semblanza de su dios" (José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias,* edición de E. O'Gorman, México, FCE, 1979, p. 276). Sobre la distancia que hay entre la apariencia del ídolo y el dios-hombre que le corresponde, Juan Bautista Pomar, *Relación de Tezcoco,* edición de J. García Icazbalceta, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1975, p. 10.

[110] Alfredo López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl,* México, UNAM, 1973, pp. 118-121; no hemos consultado, de Arild Hvidtfeldt, *Teotl and ixiptlatli. Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion with a General Introduction on Cult and Myth,* Copenhague, Munksgaard, 1958. Es posible que el análisis de López Austin esté demasiado influido por la dicotomía significante/significado. La concepción del tiempo y la de las fuerzas divinas son indisociables en el pensamiento nahua. El surgimiento de esas fuerzas y su naturaleza quedan determinados esencialmente por la comunicación entre el tiempo divino y el tiempo humano que se efectúa a lo largo de unos ciclos complejos establecidos por los calendarios rituales. Y todavía hay que aceptar la idea de que lo "divino" indígena no es trascendental. Véase Christian Duverger, *L'esprit du jeu chez les Aztèques,* París, Mouton, 1978, p. 264.

plazamiento. Volvemos a encontrar aquí el paralelo y hasta la articulación que parece asociar en las culturas más diversas los modos de la expresión gráfica y las concepciones de la representación; *ixiptla* y "pintura" ambos tienen por objeto manifestar la presencia divina.[111]

Los cronistas y las fuentes indígenas describen extensamente los rituales de fabricación de los ídolos, el darles forma (los adornos de las estatuas, la desolladura de las víctimas...) y la consumación del *ixiptla*, ya que se comían las imágenes de pasta, como los sacrificados.[112] Todos estos actos ocupaban indiscutiblemente un lugar importante en la instauración de la presencia marcada por el *ixiptla*. En ese punto difiere de la imagen cristiana, cuyos procedimientos de fabricación han solido llamar poco la atención. Pero se le asemejaba en otros aspectos; recuérdense la práctica eucarística y las manipulaciones incesantes de que son objeto las estatuas medievales y barrocas. Los cronistas notaron esas semejanzas y trataron de interpretarlas viendo en ellas una duplicación satánica. Tal vez baste conservar en la memoria que el *ixiptla* no era la imagen y que los dos mundos podían ser, cada uno por su lado, perfectamente capaces de reproducir la realidad sin tener empero las mismas preocupaciones, los mismos registros ni los mismos fines. Desconocer esta diferencia es condenarse a no comprender la confusión que desencadenó la Conquista. Ahí donde los cristianos buscaban *ídolos*, los indios no conocían sino *ixiptla*.

EL DISIMULO DE LOS DIOSES

Ante la idoloclastia española, los indígenas organizaron su respuesta, que fue ante todo defensiva. Por todos los medios, trataron de ocultar sus dioses al invasor. Esto fue tanto más fácil cuanto que ese tipo de agresión no les era desconocido: en el curso del siglo XV, los indios de Huejotzingo habían destrozado el monolito de Tláloc que se veneraba en la sierra de Texcoco, como signo de hostilidad contra los mexicas, sus enemigos por generaciones. El abuelo de Moctezuma hizo restaurar la estatua con un hilo metálico hecho de oro y cobre.[113] Por regla general, la costumbre exigía que se dejaran en ruinas los santuarios de los pueblos vencidos y que se "capturara" a sus dioses para llevárselos como rehenes y arrumbarlos en la capital del vencedor.

Sea como fuere, aliados o adversarios de los españoles, los gobernantes indígenas tomaron sus precauciones. En Tlaxcala, el sumo sacerdote puso

[111] También se podría decir del *ixiptla* que es el producto de un código secreto, que constituye un repertorio cifrado y exhaustivo de elementos y de combinaciones por oposición a la imagen occidental que se abre sobre un "otro", real o ficticio. En el mismo orden de ideas, se observará que la máscara nahua tiende a confundirse con el rostro al que supuestamente representa, dando testimonio una vez más de la unión (desde luego, según nuestro punto de vista) del significante y del significado, véase Duverger (1978), pp. 234-243.

[112] *El conquistador anónimo* (1970), p. 14; Torquemada (1975), tomo II, pp. 113-115

[113] *Proceso inquisitorial del cacique de Tetzcoco*, México, Eusebio Gómez de la Puente, 1910, pp. 22-23.

una guardia al templo de Camaxtli para evitar que se apoderaran de él los españoles.[114] En la ciudad de México, el soberano mexica se dedicó a esconder los principales ídolos de la capital confiándolos a guardianes elegidos en los medios sacerdotales. Bultos voluminosos y pesados, enviados en barcas por la laguna o sobre espaldas humanas por las montañas, los dioses siguieron itinerarios complicados y secretos antes de desaparecer en las entrañas de la tierra o en las profundidades de las montañas. En 1519, al llegar los españoles, Moctezuma encargó a su hijo Axayácatl que transportara a Huitzilopochtli, Tezcatlipoca y Topiltzin (Quetzalcóatl) a la gruta de Tencuyoc, en Culhuacán, mientras enterraban en el mismo instante, pero en otro lugar, a la diosa Xantico;[115] en 1522 o desde 1520, cuando Cortés dejó a la ciudad de México en manos de Alvarado, un Huitzilopochtli y muchos otros "ídolos" fueron enviados a Culhuacán, y de ahí a Xaltocan y a Xilotepec, antes de recalar en una gruta del peñol de Tepezingo.[116] En barca, Huitzilopochtli llegó a Culhuacán en dos "paquetes grandes y pesados", uno negro y otro azul, los colores del dios.[117]

En la secuela de la caída de México, los ídolos del Templo Mayor sufrieron la misma suerte. Otros ídolos, Cihuacóatl, Telpochtli, Tlatlauhqui Tezcatlipoca, Tepehua y tal vez Huitzilopochtli salieron de México, rumbo a Azcapotzalco, ciudad vecina pero menos vigilada, en que algunos santuarios clandestinos recibían las ofrendas de las autoridades locales.[118] Después fueron reclamados y llevados a cuestas *(tameme)* hasta la capital, a petición de los señores de Tula y de México.[119] Ahí se pierde su huella. Cierto número de dioses al parecer fueron reunidos en Tula, 90 kilómetros al norte de la capital, en la ciudad de los antiguos toltecas cuya prestigiosa cultura aún era recordada por la memoria indígena. La gran efigie de Tláloc, venerada por los pueblos del valle de México y del de Puebla, fue enterrada "entre piedras en medio de la vegetación" en la sierra de Tlalocatépetl, donde permaneció hasta su exhumación en 1539.[120] Por doquier, las sierras ofrecían escondrijos a las pesadas estatuas y a las "cosas del demonio", tambores de oro, trompetas de piedra, espejos adivinatorios, máscaras ceremoniales y objetos rituales de todas clases.[121] Familias de confianza recibieron en sus casas, en depósito, los bultos divinos, así como los adornos y las mantas bordadas de piedras verdes *(chalchuyes)* que les correspondían. Más apartados de las miradas, los aposentos de las mujeres a veces sirvieron para ocultar las estatuas.[122] En los palacios de la nobleza vencida, los oratorios disimulaban co-

114 Mendieta (1945), tomo II, p. 160.

115 *Procesos de indios idólatras y hechiceros,* Publicaciones del Archivo General de la Nación, México, Guerrero Hnos., 1912, pp. 179, 182, 183. Sobre Xantico, Torquemada (1975), tomo I, pp. 245-246.

116 *Procesos* (1912), pp. 178, 181.

117 *Ibid.,* p. 181.

118 *Ibid.,* pp. 115-116.

119 *Ibid.,* p. 124.

120 *Proceso inquisitorial* (1910), pp. 25, 27 .

121 *Ibid.,* p. 31; *Procesos* (1912), p. 3.

122 *Ibid.,* pp. 100, 124.

lecciones a veces impresionantes de ídolos: en casa del cacique de Texcoco se descubrieron unos cuarenta, entre los cuales había dos Quetzalcóatl, dos Xipe, un Cóatl, cinco Tecóatl, un Tecoacuilli, un Cuzcacoatli, un Tláloc, tres Chicomecóatl y dos templos en miniatura, uno de ellos consagrado a Quetzalcóatl.[123]

Se podría elaborar una geografía de esas redes y de esos sitios que, por lo demás, no eran tan secretos como podrían parecer. Rumores más o menos precisos y fundados circulaban entre la aristocracia; se sabía en todas partes que descendientes de antiguos dignatarios o sus herederos habían escondido o conservaban las efigies y numerosos objetos ceremoniales, no menos preciosos. Decíase que los sacerdotes que en tiempos de la Conquista gozaban de la confianza de Moctezuma y sus hijos, que veinte años después rodeaban al señor de México, don Diego Huanitzin, y el propio don Diego, sabían lo que había ocurrido a los "ídolos de toda la tierra".

Hermano de Moctezuma, don Diego pertenecía a la aristocracia que colaboró, de grado o por fuerza, con el poder español.[124] Antes de ascender al gobierno de la ciudad de México a fines del decenio de 1530, había sabido impedir que los franciscanos pusiesen la mano sobre un Huitzilopochtli que habían descubierto. El príncipe que los españoles habían establecido sobre los restos del trono mexica no era irreprochable. Pero como los principales sospechosos supieron guardar silencio pese a la tortura, don Diego se libró de persecuciones.[125] En cambio, don Carlos, señor de Texcoco, tuvo menos suerte: la Inquisición lo envió a la hoguera en 1539. Entre otras cosas, se le reprochaba conservar ídolos.

En la provincia se observaron el mismo plan y la misma política de silencio.[126] Al acercarse los españoles, los señores y los nobles se apresuraron a poner sus dioses en lugar seguro, en particular la deidad que velaba sobre el destino de la comunidad, el *altepetliyollo*, el "corazón" del *pueblo*.[127] Algunas grutas situadas cerca de los templos sirvieron frecuentemente como escondrijos. Se nombraron guardianes para conservar esos preciosos depósitos, y se les encargó celebrar cada año la fiesta de la divinidad.[128] Cierto es que los secretos a menudo fueron mal guardados y que los niños catequizados por los franciscanos no tardaron en descubrir los ídolos y en denunciar los escondrijos, como denunciaban a sus padres. Algunos ídolos domésticos fueron confiados, *in extremis*, a esclavos, para librarlos de las investigaciones, aunque, en forma general, se hicieron esfuerzos por mantenerlos apartados de los ritos, que siguieron siendo monopolio de la aristocracia.[129]

La fabricación de los ídolos no se interrumpió con la Conquista, ni si-

123 *Proceso inquisitorial* (1910), p. 8.

124 *Procesos* (1912), pp. 122, 124; Charles Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español, 1519-1820*, México, Siglo XXI, 1967, p. 171.

125 *Procesos* (1912), p. 140.

126 Motolinía (1971), p. 86

127 *Procesos* (1912), p. 186.

128 *Proceso inquisitorial* (1910), p. 85.

129 *Procesos* (1912), p. 143.

quiera en el caso de los de grandes dimensiones. Esto quedó probado en Azcapotzalco, donde hacia 1535, como probablemente en muchas ciudades de México, se seguían confeccionando dioses, en honor de los cuales aún se observaban ayunos.[130] Muchos indios demostraron ser capaces de fabricar otros ídolos sin recurrir a artesanos especializados,[131] al ritmo de las destrucciones que marcaron la evangelización. Esta capacidad fomentó la persecución temporal de los cultos, y hay que imaginar el espectáculo, por doquier repetido, de esos paquetes misteriosos que circulaban de un pueblo a otro, transportados al santuario en la época de una celebración,[132] enterrados y desenterrados discretamente antes de desaparecer, perdidos y olvidados en el fondo de un agujero o de una gruta. De igual modo, se siguieron pintando y utilizando códices pictográficos al abrigo de las curiosidades españolas, para proseguir en la "cuenta de las fiestas del demonio".[133]

LAS CONDICIONES DE LA CLANDESTINIDAD

Creencias y usos antiguos facilitaron ese repliegue a la clandestinidad o, mejor dicho, lo hicieron menos insoportable; los dioses indígenas fueron tradicionalmente ocultados a la mirada de los simples mortales, y su contacto estaba reservado a los nobles. Las precauciones y las prohibiciones que rodeaban las efigies clandestinas favorecieron el secreto, y los protegieron de los curiosos que se arriesgaban a la muerte si indebidamente se atrevían a levantar el velo que las recubría. Sólo excepcionalmente se las "exhibía".[134]

Nadie más que los altos dignatarios podía ver "con sus propios ojos" los dioses ocultos. El cacique de Texcoco, don Carlos, y otros nobles acudían con él a contemplar, sin hacer otra cosa, los dioses que adornaban uno de sus oratorios: adoración silenciosa bajo la mirada intrigada de los domésticos, y que también se dirigía, acaso, a los objetos que de mucho tiempo atrás habían ocultado tras la obra de albañilería.[135] ¿Cómo imaginar y reproducir la intensidad de la mirada que se dirigía a esas formas habitadas, que penetraba el espesor de las paredes y tocaba físicamente lo divino? Una mirada que se situaba en algún lugar entre la visión hipnótica y el éxtasis alucinatorio, ya que los nobles ejercían el privilegio de consumir alucinógenos y de tener, así, una visión de una intensidad excepcional que les permitía franquear las barreras de los mundos y de los conocimientos. Aquí nos faltarían palabras para librar el obstáculo de una otredad irreductible y restituir una comunicación que sólo podía ser muda. Y sin embargo, tal vez sea la misma mirada que los indios posaban sobre las imágenes de los cristianos.

130 *Ibid.*, pp. 11, 100, 102.
131 Motolinía (1971), p. 41.
132 *Procesos* (1912), p. 2.
133 *Ibid.*, p. 7.
134 *Ibid.*, pp. 116, 119.
135 *Proceso inquisitorial* (1910), pp. 11-12, 125.

Tanto como la invisibilidad de los dioses, la fijación de los españoles en lo figurativo y la amalgama que hacían entre ídolos y "figuras de hombres" libraron, paradójicamente, toda una gama de objetos de ser denunciados y aniquilados.[136] Los indios no sólo habían ocultado sus estatuas sino que también habían tenido cuidado de disimular sus atavíos, las "insignias, los adornos y los hábitos de los demonios",[137] pues el culto indígena seguía otros caminos aparte de la representación antropomorfa, en apariencia más anodinos y más fácilmente disimulables. Los objetos más diversos "podían" revelar la proximidad del dios: un tubo de colores que tenía la forma de una espada y unas flores *(suchiles)* que son "las cosas de nuestro señor Camaxtle", el dios de Tlaxcala; piedras "como corazones", "corazones para comer"; espinas de maguey, espejos que antes hablaban: un petate, un asiento cubierto de una manta y de un taparrabos que manifestaban la presencia de la divinidad (Yaótl, Ichpochitli, Tezcatlipoca) ante la cual se depositaban alimentos (gallinas, pasteles de maíz o tamales) y las ofrendas, "cañutos de colores", flores y cacao. Si se trataba de una diosa, Chicomecóatl o Cihuacóatl, un cofrecillo remplazaba el asiento sobre el petate, y se le recubría de enaguas y de una camisa.[138] Después de la ceremonia, las vestimentas así consagradas eran ofrecidas por el señor de la casa a quien él quisiese.

Esos objetos, ¿eran exclusivamente venerados "en memoria" de los ídolos a los que pertenecían? Bajo la interpretación cristiana (o cristianizada) del objeto-memoria,[139] debía adivinarse, antes bien, la creencia en objetos investidos de una fuerza divina, que se trataba de propiciar. El hecho es que esas prácticas son testimonio de que se mantenía un modo de representación no figurativa que seguramente la Iglesia tenía más dificultades en prohibir cuando percibía su amenaza. Sin embargo, su importancia no había pasado inadvertida al perspicaz Torquemada. En su *Monarquía indiana* (1615), escribe que el paquete *(tlaquimilolli)* "éste era el principal ídolo que tenían en mucha reverencia y no tenían en tanta como este a los bestiones o figuras de piedra o de palo que ellos hacían".[140]

El obsesivo interés que puso la Iglesia en los ídolos provocó situaciones inextricables: el antiguo sumo sacerdote de Izúcar pasaba grandes dificultades para convencer a la Inquisición, que lo interrogaba, de que el dios de la comunidad *(calpulli)* estaba representado por "siete piedras *chalchuyes*, pequeñas como cuentas".[141] Los jueces eclesiásticos ignoraban si los objetos descubiertos —"cabelleras, mariposas de plumas, rodelas y capas de plumas", y otros tambores— servían a los sacrificios ya prohibidos o a las danzas aún toleradas.[142] Encerrados en su concepción de lo sagrado y de lo

[136] *Procesos* (1912), p. 11.
[137] Motolinía (1971), p. 87.
[138] *Procesos* (1912), pp. 19, 142, 143, 161. *Proceso inquisitorial* (1910), p. 19.
[139] "La silla, el copal y los cuchillos que se encontraron en su casa eran en memoria de esos ídolos", *ibid.*, p. 86.
[140] Torquemada (1976), tomo III, p. 122.
[141] *Procesos* (1912), pp. 188-193.
[142] *Ibid.*, pp. 72, 190.

profano, los religiosos vacilaban, como antes Colón en las islas: ¿objetos de culto, y por tanto demoníacos, o adornos e instrumentos profanos? Para los indios, esta distinción no tenía el menor sentido.

LAS RECAÍDAS EN LA IDOLOCLASTIA

La relación de los indígenas con lo divino, es decir con las fuerzas que los rodeaban, y la concepción que de ellas se formaban, ¿se resintieron de esta ofensiva brutal y sistemática? Separados para siempre de sus templos y de los ciclos ceremoniales que les daban vida, los dioses se volvieron testigos de un patrimonio interrumpido y condenado a errar, sometidos a los altibajos de un culto esporádico, tan estorbosos como comprometedores. La idoloclastia de los conquistadores llevó, a veces, a los indios al mismo terreno que los invasores habían escogido y les habían impuesto. A fuerza de escuchar sermones contra los ídolos y de serles reprochada su idolatría, los indios comenzaron a familiarizarse con el estereotipo que los españoles y el clero se formaban de ellos. Denunciados y detenidos, bajo el temor a la tortura confesaron todo lo que se quiso: que eran "idólatras" y que adoraban ídolos. En 1539 y 1540 los indios, bajo la orden de entregar ídolos a unos españoles ávidos de oro y de piedras preciosas, se pusieron a fabricarlos "para que dejaran de afligirlos".[143] El idólatra se convirtió en un tipo desviado al que había que perseguir, y la idolatría fue una acusación que se podía aprovechar astutamente contra un vecino o un rival. Este hábito arraigó tanto que un cura, para desembarazarse del cacique de su pueblo, no vaciló en montar una idolatría en toda forma, con un falso ídolo de madera asociado a una semejanza de sacrificio, anunciada al son de trompetas, para poner en alerta a las gentes de los alrededores. Los cuchillos de obsidiana —que habían servido para arrancar corazones humanos— eran excelentes pruebas para la acusación una vez colocados en casa de los indios de los que había que deshacerse, por interpósita Inquisición.[144]

Bajo los efectos de la idoloclastia, los indios parecían haber sido llevados a disociar unos registros en otro tiempo confundidos o estrechamente solidarios, para favorecer ciertas prácticas. A falta de estatuas, de bajorrelieves, de templos, de santuarios urbanos, de clero y de fiestas públicas visualmente fastuosas, el culto adoptó un cariz menos colectivo, más personal, más interiorizado, pues forzosamente era discreto. El espectáculo sangriento y multiplicado de los sacrificios humanos desapareció de las miradas y de las mentes. La enseñanza de los *calmecac*, esos colegios reservados a la nobleza, ya no era más que un recuerdo. La represión y la prudencia favorecieron la utilización de objetos de apariencia insignificante, y la realización de actos que fácilmente se podían disimular o justificar. El desmonte de los caminos que conducían a los santuarios de las montañas sólo revelaba al observador

[143] Motolinía (1971), p. 87.
[144] *Procesos* (1912), p. 223.

advertido la prosecución de costumbres prohibidas. Los cuchillos de obsidiana abandonados, el copal, el papel, las plumas, el *ollin* (una especie de goma) a los pies de las cruces cristianas[145] a menudo eran las únicas manifestaciones de ritos clandestinos, mientras que las grandes efigies antropomorfas o las pinturas de los códices y de los frescos se borraban de la memoria. En cambio, otras vías de acceso a lo divino seguían siendo practicables. El consumo de alucinógenos que abría el mundo de los dioses y del conocimiento siguió siendo durante largo tiempo un gesto vivo, pues era incontrolable.[146] La ofensiva idoloclasta no dejó de producir renovaciones de las prácticas indígenas como también, probablemente, una polarización sobre la representación antropomorfa, objeto de todas las amenazas si era pagana, pero de todas las señales de respeto si era cristiana.

Mas, para los indígenas, la representación antropomorfa no se agotó en la figuración pintada o esculpida. Los dioses podían tomar forma y vida humanas. Antes, las víctimas de los sacrificios y los sacerdotes que oficiaban eran los *ixiptla* de los dioses, y no es casualidad que los conquistadores fuesen tomados al principio por divinidades. El espectáculo amenazador y desconcertante que ofrecían no podía ser tomado de otra manera, y los recién llegados pronto fueron confundidos con las fuerzas irresistibles que regían la vida de los hombres. Pero la ilusión se disipó con prontitud. Por su parte, las víctimas-*ixiptla* desaparecieron a medida que los españoles prohibían los sacrificios humanos. Quedaban los sacerdotes-dioses cuyas apariciones fueron haciéndose más raras y más discretas, con algunas excepciones

En el primer año de su presencia en Tlaxcala, antes de que fueran cerrados los santuarios indígenas, los franciscanos tuvieron que luchar con la hostilidad del antiguo clero. Uno de los sacerdotes de los templos, vestido con los adornos y los emblemas de Ometochtli, el "dios del vino", salió un día de su santuario para cruzar el mercado masticando una lascas de obsidiana. Iba escoltado por una muchedumbre fascinada por ese espectáculo insólito, que tenía ante sí "el demonio o su figura", un ser de aire "feroz y espantable", en realidad —como lo proclamaba ese mismo sacerdote— el *ixiptla* del dios que había vuelto a recordar a todos la observancia de las creencias atávicas.[147]

Si leemos las escasas fuentes que se han conservado sobre este periodo, tendremos la sensación de que, aquí y allá, las efigies destruidas, desaparecidas u ocultas, habían sido sustituidas por *ixiptla* vivos. En el curso del decenio de 1530, varios indios se atribuyeron un poder y una identidad que los convirtieron en hombres-dioses, en la misma línea de esos seres singulares que, siguiendo el ejemplo de Quetzalcóatl, habían guiado siglos antes

[145] *Proceso inquisitorial* (1910), pp. 16, 17, 18.
[146] *Procesos* (1912), p. 60.
[147] Mendieta (1945), tomo II, pp. 78-79. Es posible que el hecho de masticar lascas de obsidiana sea comparable a una práctica penitencial de autosacrificio. Sin embargo, este comportamiento sorprendió a los indios por su carácter insólito, pues "era raro que esos (sacerdotes) salieran de los templos vestidos de esa manera" (*ibid.*, p. 79).

los pasos de las comunidades.[148] Diez años después de la llegada de los españoles, se formaban multitudes para ir a visitar y venerar a los Tláloc, los Uitzli y los Tezcatlipoca que estaban dispersos por la sierra de Puebla y el nordeste del valle de México.[149] Esos hombres-dioses, cuyos nombres evocaban las grandes divinidades del altiplano, oficiaban, curaban y actuaban sobre los elementos y recibían los honores destinados ordinariamente a los dioses de piedra: "[Un indio] hizo como solían primero adorar a los ídolos, que abaxó su cabeza y juntó sus manos en señal de reverencia y temor grande".[150]

Memorias vivas que reprochaban a los indios haber abandonado las cosas del pasado y olvidado a los dioses, esos "dioses que antes adoraban que ellos los remediaban y les daban lo que había menester";[151] pero también hacedores de "milagros" y animadores de liturgias, *ixiptla* en fin, por multiplicar y por reproducir: ¿no deseaban los notables unir sus hijas a uno de esos hombres-dioses, "para que hubiese muchos dioses"?[152]

Las poblaciones se acercaban ávidamente a contemplarlos, y ellos basaban en ese predominio su presencia y sus presentaciones públicas, a diferencia de las grandes estatuas que, supuestamente, tenían que ocultarse de la vista del pueblo. Los hombres-dioses eran las proyecciones de las divinidades en medio de las poblaciones. Jugaban con las apariencias y las identidades mientras que los españoles se extraviaban en el dédalo de las apariciones, de los nombres y de las personas. Pero la clandestinidad de los cultos nobiliarios y el doble juego de la aristocracia india —dividida entre la colaboración y la tradición— no encajaban con estos personajes que rechazaban tan ruidosamente todos los monopolios. Sea como fuere, en esa primera mitad del siglo XVI, en plena evangelización, al menos tres "medios" indígenas —hombres-dioses, visiones, objetos de culto— dieron su apoyo, su sustrato físico o psíquico a la comunicación de los hombres y las fuerzas del mundo; perpetuaron sus modos de representación así como ciertas facetas de lo imaginario antiguo, y lograron satisfacer plenamente sus expectativas.

Sin embargo, se perfilaba ya una segunda vía. Más o menos consciente, apenas esbozada; era la de los sincretismos y los acomodos. Las ambigüedades acumuladas durante la destrucción y la sustitución tuvieron mucho que ver en ellas. Desde los principios de la Conquista española, las imágenes cristianas coexistieron con los ídolos en las casas de numerosos "idólatras". Los indios instalaron en medio de sus ídolos las cruces y las vírgenes que les habían dado los españoles, jugando a la acumulación, a la yuxtaposición, y no a la sustitución: "mas ellos si tenían cien dioses querían tener ciento y uno y más si más les diesen".[153] La mezcla de las representaciones

148 Serge Gruzinski, *Man-Gods in the Mexican Highlands. Indian Power and Colonial Society, 1520-1800*, Stanford, Stanford University Press, 1989, pp. 31-62 y una primera versión en francés, *Les Hommes-Dieux du Mexique* (1985), pp. 14-23.

149 *Procesos* (1912), pp. 54-55, 58.

150 *Ibid.*, p. 64.

151 *Ibid.*, p. 60.

152 *Ibid.*, p. 58.

153 Mendieta (1945), tomo II, p. 78.

se sumó a un entrecruzamiento de creencias. Desde 1537, los indios ofrecieron al dios del fuego los papeles que representaban a sus hermanos muertos, "para que tengan reposo donde se encuentren".[154] Vemos ya los rastros del más allá cristianizado, ante un trasfondo de ofrenda secular... Esas primeras desviaciones, que anunciaron muchas otras, eran facilitadas por el borramiento progresivo del saber antiguo. En 1539 en Texcoco, un testigo indígena confesó no saber lo que representaban las piedras que adornaban un oratorio principesco. Otro creía ver ahí el material de repuesto o bien "pensó que era cosa desechada",[155] primer esbozo de una visión desencantada de las cosas.

En realidad, el sincretismo quedó como única salida de una situación que se eternizaba. En la secuela de la caída de México-Tenochtitlán (agosto de 1521), los indios idólatras habían creído que la ocupación española era provisional, sin imaginar que ya no habría un retorno al antiguo orden de cosas. Y que las soluciones improvisadas resultarían insostenibles a largo plazo. La muerte, el olvido, la confusión reinante, la putrefacción de las efigies y de los adornos, la persecución y la delación minaron las redes de santuarios clandestinos; por doquier avanzaba la presencia española, en el centro del país, alrededor de las ciudades, en los valles fértiles: "Cuando los escondimos, no conocíamos a Dios y pensábamos que los españoles se habían de volver presto a sus tierras e ya que venimos en conocimiento, dejámoslo allí porque teníamos temor y vergüenza de lo sacar."[156]

[154] *Procesos* (1912), p. 69.
[155] *Proceso inquisitorial* (1910), pp. 10, 27.
[156] Motolinía (1971), p. 87.

III. LAS PAREDES DE IMÁGENES

La idoloclastia que practicaron los conquistadores fue tan espectacular como circunscrita y temporal. Ocupados en conquistar, en pacificar y en saquear el país, dejaron subsistir por doquier los cultos antiguos, limitándose a prohibir la celebración pública de sacrificios humanos. Indiferencia y prudencia motivadas tanto por intereses materiales como por consideraciones estratégicas: se temía que los indios se propusieran, en cualquier momento, expulsar al invasor, aprovechando una relación de fuerza que todavía estaba indiscutiblemente en su favor. Por tanto, la furia cortesiana no había sido más que un breve preludio, lo bastante eficaz sin embargo para que, ante el peligro, los dirigentes indígenas pensaran en medidas de salvaguardia y de repliegue. En todo caso, "la idolatría estaba en paz"[1] y el *statu quo* imperó durante algunos años.

La guerra contra el demonio

Hubo que aguardar la llegada de los franciscanos, en el año 1525, para que comenzara la primera campaña de evangelización del país. Se inauguró con la destrucción sistemática e irreversible de santuarios y de ídolos[2] (il.2); se intensificaba la guerra de las imágenes. Esta vez, la agresión no perdonó ni los edificios ni a los sacerdotes que, al principio, la "descontaminación" había respetado. En la región central, en el valle de México y en Tlaxcala se desencadenó la ofensiva. Las acciones emprendidas fueron brutales; los sacerdotes paganos fueron atemorizados y amenazados de muerte. Esos ataques permitieron a los religiosos y a sus discípulos indígenas descubrir que se habían mezclado imágenes de Cristo y de la Virgen con los ídolos, y que habían sido irresistiblemente absorbidas por el paganismo autóctono. El sacrilegio obligó a los evangelizadores a quitar a los indios las imágenes que les habían dado los conquistadores. En cierto modo, hubo un retorno al punto de partida, como si el celo cortesiano hubiese cometido un error. Y sin embargo, en lo esencial prevaleció la continuidad, de Cortés a los franciscanos. El conquistador no escatimó su apoyo a los religiosos, quienes le correspondieron bien, sin pensar en reprocharle la precipitación de sus iniciativas.

¿Por qué 1525? Los franciscanos aún no eran más que un puñado, la do-

[1] Motolinía (1971), p . 34

[2] Motolinía (1971), Mendieta (1945); para una visión de conjunto, Robert Ricard, *La "conquête spirituelle" du Mexique*, París, Institut d'Ethnologie, 1933 (hay traducción al español del FCE) y Georges Baudot, *Utopie et historie au Mexique. Les premiers chroniqueurs de la civilisation mexicaine (1520-1569)*, Tolosa, Privat, 1977.

minación española apenas estaba firme; en todo caso, no lo bastante sólida para correr el riesgo de una idoloclastia generalizada. Pero, ¿no hay que invertir la relación de fuerzas y reconocer que la idoloclastia había sido interpretada como el medio de acabar de una vez por todas con los sacerdocios paganos y de debilitar toda resistencia? ¿La guerra de las imágenes no sería más que una manera de proseguir la guerra por otros medios y ganarla? Al parecer, el traumatismo causado por los ataques devastadores tuvo los resultados esperados, y la destrucción de los ídolos contribuyó poderosamente al desmantelamiento o a la parálisis de las defensas culturales del adversario. La guerra de las imágenes añadía sus efectos espectaculares a las repercusiones de la derrota militar y al choque epidémico que empezaba a diezmar a los indios. Aun tomando en cuenta el triunfalismo de los cronistas y a veces su ingenua satisfacción de sí mismos, hay que reconocer que la audacia de los religiosos casi no provocó respuestas organizadas y abiertas en el centro del país. Antes bien, suscitó un germen de oposición que hacía circular visiones y profecías antiespañolas.

Pero, ¿cómo no ver ciertas coincidencias cronológicas? En el siglo XVI la idolatría *no sólo es americana*. La idoloclastia *mexicana que azotó al país de* 1525 a 1540, aproximadamente, es contemporánea de la iconoclastia europea, de una iconoclastia de inspiración reformada que condena el culto de los santos y prohíbe su representación. En sólo unos meses, México se adelanta... al Jura. En el momento en que los franciscanos lanzan sus primeras expediciones en torno de la laguna, el reformador Farel arroja al Aleine en Montbeliard la estatua de San Antonio (marzo de 1525) y fomenta ataques contra los altares y las imágenes.[3] En los años siguientes, la idolatría es solemnemente "quitada" en las ciudades suizas ganadas por la Reforma. En 1536, Enrique VIII manda destruir los dos santuarios de San Edmundo en Suffolk, "para evitar la abominación de la idolatría".[4] En el mismo año, "siguiendo el ejemplo de los buenos reyes fieles del Antiguo Testamento", el concejo de Berna da la orden "de abatir todas las idolatrías... todas las imágenes e ídolos".[5] Como por un eco transoceánico, el emperador Carlos V ordena en 1538 a su virrey de México "derribar y suprimir todos los *cues* (santuarios) y los templos de los ídolos", "buscar los ídolos y quemarlos".[6] Mientras los españoles se lanzan a la empresa de purgar de sus ídolos a todo un continente, la Inglaterra de los Tudor destruye progresivamente sus imágenes a medida que se radicaliza la Reforma. ¡Se cubren las iglesias con cal, como en México se habían blanqueado las pirámides![7]

De la iconoclastia de los anabaptistas de Münster (1534) a la oleada que en 1566 debía abatirse sobre los Países Bajos, la destrucción de las imágenes

[3] Émile G. Léonard, *Histoire générale du protestantisme. La Réformation*, tomo I, París, PUF, 1961, pp. 279-280.
[4] Phillips (1973), p. 64
[5] Léonard (1961), p. 284
[6] Genaro García, *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*, México, Porrúa, 1974, pp. 428-429.
[7] Phillips (1973), p. 89.

fue un acto que horrorizó o galvanizó a la Europa del siglo XVI.[8] Los fundamentos bíblicos, el tono de los ataques se asemejan extrañamente, y con razón, pero también el odio, aunque de Europa a América se inviertan los papeles y el idólatra papista se convierta, del otro lado del océano, en destructor de ídolos. La distinción entre una iconoclastia secular, popular, y una iconoclastia teológica, no carece, por cierto, de equivalentes en suelo americano, donde la idoloclastia a flor de piel de los conquistadores es seguida de una ofensiva más meditada de los religiosos. ¿Hay que llevar aún más lejos la comparación? Tanto en la Inglaterra reformada de Enrique VIII como en el México del obispo Zumárraga, la busca de tesoros se confundió, a menudo, con la búsqueda de los ídolos, y las destrucciones fueron pretexto, por doquier, para cometer exacciones y abusos de todas clases.[9]

Así, cuando a partir de 1525 los franciscanos decidieron derribar los templos y los ídolos, su actitud se fundó menos en una repulsión irresistible que en la denuncia argumentada de la idolatría. Las condenas y las advertencias veterotestamentarias, como la interpretación que la Biblia propone de los orígenes de la idolatría, inspiraron a la mayor parte de los evangelizadores. El franciscano Motolinía tomó del *Libro de la sabiduría* una exégesis del culto del ídolo, que recapitulaba las capacidades múltiples de la imagen: sustituto afectivo que recibe el amor que se tenía a un ser querido y desaparecido; "rememorar la memoria"; es un instrumento de dominación política al servicio de una adoración a distancia; señuelo engañoso cuando el virtuosismo de los artistas produce copias "más bellas y elegantes" que su modelo.[10] A las advertencias del *Libro de la sabiduría*, la experiencia mexicana añadió el espanto provocado por el número incalculable de los ídolos mexicanos, "casi todas las cosas que se ven sobre la tierra y en el cielo" poseían, a instigación del demonio, su réplica idolátrica.[11]

¿Cómo conciliar tanta hostilidad a los ídolos con el papel eminente que el catolicismo romano atribuía a las imágenes? A diferencia de los judíos o de los reformados iconoclastas, los evangelizadores de México predicaban una religión con imágenes. Sin embargo, no eran imágenes sino el Santísimo Sacramento lo que oponían, de preferencia, a los ídolos y al diablo al ir en sus misiones. Por muy ortodoxa que fuera, la procesión no carecía de resonancias veterotestamentarias, que glosan los cronistas: "llevada el arca del testamento a su profano templo, destruyó su idolatría y cayeron sus ídolos delante de ella", e infligió llagas mortales a los filisteos.[12] Y sin embargo, hacía ya largo tiempo que los filisteos y los egipcios de la Biblia habían su-

[8] Norman Cohn, *The Pursuit of the Milennium*, Nueva York, Oxford University Press, 1974, p. 262; Phyllis Mack Crew, *Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands, 1544-1569*, Cambridge, Cambridge Universsity Press, 1978.

[9] Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic. Studies in Popular Belief in Sixteenth- and Seventeenth Century England*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973, p. 280.

[10] Motolinía (1971), p. 299. El *Libro de la Sabiduría* probablemente fue redactado en Alejandría en un medio helenizado, que constantemente se enfrentaba al paganismo en un marco que se asemejaba al de México en la primera mitad del siglo XVI.

[11] Motolinía (1971), p. 69.

[12] *Ibid.*, p. 90.

frido la misma suerte que los idólatras de América. Si había que recurrir al precedente del Arca de la Alianza —esta lejana prefiguración de la presencia real del Santísimo Sacramento— es porque a veces resultaba embarazoso tener que propagar la destrucción de los ídolos en nombre de una religión con imágenes. De ello estaban conscientes los evangelizadores, que se basaban en la presencia real, no figurativa, o sea el relicario de Dios, para expulsar a los demonios. De ahí su discreción al recurrir a la imagen santa y la prudencia que de ordinario manifestaron en su aplicación.

La imagen-memoria franciscana

Ciertas querellas opusieron a los franciscanos a la jerarquía y después a la Inquisición cuando, desde mediados de siglo, las órdenes mendicantes —los dominicos y agustinos se habían sumado a los franciscanos— perdieron la supremacía en la evangelización del país. Esos enfrentamientos revelan el modo en que los primeros misioneros de México concebían la imagen cristiana y el uso que le reservaban. Obligados a explicar su práctica y su posición, los franciscanos plantearon argumentos en donde se transparenta una indiscutible desconfianza. Sus razones son teológicas, tácticas y materiales. Expresan, hacia las imágenes, un erasmismo prudente, si no reticente, pues los evangelizadores de México no habían permanecido insensibles a los impulsos de la Pre-Reforma y a la obra del humanista de Rotterdam. Sus motivos expresan la voluntad de extirpar para siempre la idolatría, "a que por su gentilidad/los indios/han sido muy inclinados"[13] y de impedir toda recaída, asociando una política de tabla rasa a la negativa de toda componenda; por último, y más trivialmente, reflejan una escasez de imágenes europeas. Rasgo revelador: los religiosos decidieron suprimir la representación de Cristo de las cruces de piedra y de madera que levantaban por doquier. En lugar del cuerpo humano, unos símbolos de la Pasión cubrían los brazos de la cruz para suprimir los equívocos que habría podido suscitar la asimilación de la muerte de Cristo a una muerte sacrificial de cariz prehispánico.

Los primeros evangelizadores tuvieron dificultades para inculcar a los indios la diferencia entre Dios, la Virgen María y sus imágenes, "porque hasta entonces solamente nombraban María o Santa María y diciendo este nombre pensaban que nombraban a Dios y a todas las imágenes que veían llamaban Santa María".[14] Esta interpretación emana de auditorios neófitos, aún poco familiarizados con la sustancia de las prédicas franciscanas. La ecuación implícita planteada entre Dios, la Virgen y las imágenes probablemente se deriva de la imbricación de la tradición prehispánica —la del *ixip-*

[13] "Confesión de Mathurin Gilbert" en Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, México, FCE, 1982, p. 21; sobre el erasmismo y el culto de las imágenes, véase Marcel Bataillon, *Erasme et l'Espagne*, París, 1937 (hay traducción en español del FCE) y Phillips (1973) pp. 35-39. Tomás Moro expulsaba las imágenes de *Utopía*.

[14] Motolinía (1971), p. 37.

tla— y del insistente monoteísmo de los misioneros: para los indios, el divino cristiano —"Dios"— debía ser capaz de adoptar manifestaciones y nombres múltiples, y sus representaciones no podían dejar de confundirse con él. A ojos de los franciscanos, los indios cometían dos errores sobre la identidad de la imagen y sobre su naturaleza.

Podemos comprender que los religiosos hayan temido que esta confusión precipitara a los indígenas, del culto de las imágenes a las prácticas neoidolátricas. Exaltar el culto de una imagen de la Virgen podía volverse un ejercicio peligroso, "porque creerían que era la Virgen misma y que en ese concepto la adorarían como solían adorar los ídolos".[15] La crítica se refiere al capítulo XIII del Deuteronomio, que reprueba toda latría que no tenga por objeto a Dios, y ataca los falsos profetas cuando predican sobre dioses nuevos y les atribuyen supuestos prodigios. La confusión así sembrada en el mundo indígena podría llegar a transformarse en agitación si las imágenes cristianas fueran adoradas en el emplazamiento de los antiguos santuarios paganos: los indios se imaginarían entonces que los españoles sancionaban los antiguos cultos y adoraban sus dioses, en un resurgimiento inesperado, fomentado por los vencedores. Así, el culto de las imágenes no sólo es captado como una fuente de equívocos y de escándalo sino también, en ciertos marcos, como un eventual fermento perturbador y desestabilizador del orden colonial.[16]

Ante todo, los franciscanos temían la deriva idolátrica. Es preciso evitar que los "naturales" crean en imágenes de piedra y de madera. Éstas sólo deben servir para suscitar la devoción hacia lo que representan y que se encuentra en el cielo. Y tienen que aprender de memoria: "se pinta la imagen de santa María para que solamente se traiga a la memoria que es Ella la que mereció ser madre de Nuestro Señor y que ella es la gran intercesora del cielo", o bien: "el crucifixo se figura o pinta solamente para remembranza".[17] Sería imposible reivindicar más claramente la dicotomía del significante y del significado, de la imagen y de la "cosa representada".[18] Una imagen de la Virgen no es Dios, como no podría confundirse con la Virgen misma. Sólo es un instrumento del recuerdo y de la memoria.

El Occidente cristiano conocía de tiempo atrás esta función pedagógica y mnemotécnica asignada a la imagen y ampliamente justificada por el analfabetismo de las masas europeas y después por el de los indígenas. Para la tradición medieval, las imágenes contribuyen a "la instrucción de las gentes simples porque son instruidas por ellas como si lo fueran por libros. Lo que un libro es para quienes saben leer, lo es una imagen para el pueblo ignorante que la contempla".[19] Los franciscanos explotaron esta facultad de la imagen en sus campañas de evangelización. Nombres como los de Jacobo

[15] Edmundo O'Gorman, *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, México, UNAM, 1986, p. 77.

[16] *Ibid.*, p. 78.

[17] Fernández del Castillo (1982), "Proceso contra Matturino Gilberti", p. 33.

[18] *Ibid.*, p. 21.

[19] Baxandall (1986), p. 41.

de Testera o Diego Valadés suelen asociarse a este "nuevo método de enseñanza": "Gracias al medio de las imágenes" el conocimiento de la Sagrada Escritura debía imprimirse en los espíritus de esas poblaciones "sin letras, olvidadizos y amantes de la novedad y de la pintura" (il. 7).

Los franciscanos empleaban telas pintadas en que aparecían "en un modo y orden muy ingenioso" el símbolo de los apóstoles, el decálogo, los siete pecados capitales, las siete obras de misericordia.[20] El procedimiento, sistemáticamente practicado, demostró ser fructífero, y tan eficaz que fue sometido al Consejo de Indias y retomado por otros religiosos, que se lo apropiaron con gran contrariedad de los franciscanos. Cuando el dominico Gonzalo Lucero evangelizó la Mixteca, región del sur del México central, a su vez utilizó pinturas, y entre ellas una tela que representaba dos bergantines: uno de ellos estaba lleno de indios piadosos, y el otro mostraba a unos ebrios con sus concubinas. La alegoría sólo en apariencia era sencilla, pues los indígenas de esta comarca montañosa rara vez habían visto el mar, y menos aún los navíos.[21] Pero, ¿podían imaginar esos religiosos que al exhibir sus telas pintadas repetían los gestos de los antiguos sacerdotes que desplegaban los códices como acordeones ante los ojos de los indios, y que esos mismos indios probablemente fijaban en las imágenes cristianas *una mirada todavía preñada de la espera y el temor que suscitaban* las pinturas antiguas?

Pese a esta sensibilidad a la eficacia didáctica de la imagen, la obsesión de la idolatría y el recuerdo lancinante de la condenación del Deuteronomio inspiraron actitudes de un radicalismo que pronto fue sospechoso, "erróneo y escandaloso" a ojos de la Iglesia.[22] Pues no había nada mejor, para disipar todo equívoco e impedir que los indios interpretaran la veneración de las imágenes en términos paganos, que negarles su culto.[23] Además, era delicado trasladar a las lenguas indígenas, aún mal dominadas, todas las sutilezas de una teología de la representación. Esto es lo que imprudentemente sugiere hacia 1558 el apóstol de los indios de Michoacán y autor del primer diccionario y de la primera gramática en lengua tarasca, el francés Mathurin Gilbert, en su *Diálogo de la doctrina cristiana:*

> Discípulo: —Pues Señor, ¿por qué ahora otra vez se pinta la imagen de Nuestra Señora y de los santos que ahora se adoran, pues que Dios lo mandó así que ninguna imagen se adore.
> Maestro: —Hijo, no se adora ninguna imagen aunque sea el crucifixo o Santa María o los santos, porque solamente se traiga a la memoria la gran misericordia de Dios... aunque delante del crucifixo de rodillas se adora, no empero se adora el

[20] Esteban J. Palomera, *Fray Diego Valadés O. F. M., evangelizador humanista de la Nueva España. Su obra,* México, Jus, 1962, p. 141; J. Benedict Warren, *La conquista de Michoacán, 1521-1530,* Morelia, Fimax, 1977, pp. 122-128.

[21] Juan Bautista Méndez, "Crónica de la provincia de Santiago de México del orden de los Predicadores", inédito, 1685, Archivo del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Colección Gómez de Orozco, núm. 24.

[22] Fernández del Castillo (1982), p. 35.

[23] *Ibid.*, p. 21.

crucifixo porque solamente es hecho de palo, pero a Dios mismo nuestro Señor se adora que está en el cielo.[24]

IMAGEN-SEMEJANZA

Sin embargo, prudencia y ortodoxia eran conciliables. La práctica franciscana se fundó en una definición convencional de la imagen que un cronista de comienzos del siglo XVII, el franciscano Juan de Torquemada, hizo explícita en el colosal monumento —la *Monarquía indiana* (1615)— que levantó a la gloria del apostolado mendicante: "La imagen es la semejanza de otra cosa a la que representa en su ausencia."[25] Una relación de similitud y de semejanza asociaba la cosa a su representación. Era la vulgata de la imagen brillantemente enunciada desde el siglo XV por el italiano Alberti en su *Della pittura*,[26] fundada sobre el principio de la *repetitio rerum* e indiscutiblemente ligada a la especificidad de la escritura alfabética, siendo la imagen la reproducción y el espejo de la realidad sensible, como la escritura puede serlo de la palabra.[27] Reconocemos ahí "la noción estrictamente representativa del signo pictórico que impone la escritura fonética"[28] y que constituye uno de los fundamentos mayores de la representación en el mundo letrado occidental, tan distinto en este aspecto de las modalidades que había preferido el México antiguo.

De Alberti a Cortés, de Cortés a Juan de Torquemada, en el fondo corría el mismo discurso, sancionado por el Concilio de Trento y todavía compartido por el conjunto de nuestros contemporáneos, aun cuando la práctica desborde, a menudo, el espacio tan claramente circunscrito de la teoría.

Al abordar la cuestión decisiva de la representación de lo invisible y de lo divino, Juan de Torquemada consideró que la visualización constituía una operación a la vez imposible y necesaria, en cierto modo un "peor es nada". El hombre, en su flaqueza, necesita materializar y hacer visible a la divinidad, "para que al verla con ojos corporales pueda fiarse de ella en el conflicto en que presiente todas sus angustias y sus necesidades".[29] La representación, el signo visible, "como lo es la imagen artificial que la representa", son, pues, inevitables. Pero Torquemada se escandalizó de que el hombre hubiese podido atribuir a las estatuas una parte de la divinidad y no abandonó una desconfianza intrínseca, pues la imagen no era más que una "máscara maliciosa y engañosa". ¿No podía prestarse ésta a todas las empresas de enajenación y de "dominio y señorío?"[30]

[24] *Ibid.*, p. 11. Las imágenes pueden inspirar otras desconfianzas, esta vez de orden psicológico, que se añaden a las anteriores. A fuerza de "desmontar" las ilusiones de los sentidos, el dominico Las Casas hace hincapié en los peligros de un imaginario mal controlado: "los demonios pintan y representan en la imaginación y la fantasía las imágenes o figuras o especies que quieren, ya sea que estemos dormidos o despiertos, de noche o de día." (1967, tomo II, p. 498).

[25] Torquemada (1976), tomo III, p. 104

[26] Damisch (1972), p. 300.

[27] *Ibid.*, p. 308.

[28] *Ibid.*, p. 161.

[29] Torquemada (1976), tomo III, p. 106.

[30] *Ibid.*, p. 108; el cronista refleja fielmente la línea del Concilio de Trento que había prohibido

En cambio, el cronista no ofrece nada consistente en el capítulo de la imagen cristiana. Prevalece la reticencia. Cierto es que las páginas dedicadas a la imagen sirven, ante todo, de introducción a la refutación de las idolatrías indígenas. Al hacer hincapié de este modo en la imagen-ídolo y guardar silencio ante la imagen milagrosa —pese a ello en pleno auge en la fecha en que escribe—, Torquemada se contentó con ilustrar, con un gran soporte erudito, la línea de sus predecesores. Por lo demás, como ellos, Torquemada tenía la plena conciencia del poder incomparable de la imagen.

LA IMAGEN QUE VIENE DE FLANDES

¿Cuáles fueron las primeras impresiones visuales que recibieron los indios? Las primeras imágenes desembarcadas en suelo mexicano fueron telas y sobre todo esculturas de las que podemos tener un atisbo contemplando las obras castellanas, aragonesas y andaluzas del siglo XV y los pocos ejemplares conservados en México. Como, por ejemplo, la Virgen de la Antigua, colocada en la catedral de México.[31]

En la misma medida que el arte ibérico, la experiencia flamenca de la imagen —y, en mucho menor grado, la del *Quattrocento* italiano— es la que está en los orígenes de esta aventura: Gante al igual que Sevilla, y mucho más que Florencia o Venecia. Influencias flamencas atravesaron el gótico español a lo largo de todo el siglo XV, y con ellas la concepción de que el orden figurativo se une al orden empírico y se somete a las mismas leyes.[32] La mayor parte de los primeros impresores establecidos en la Península Ibérica eran de origen germánico o flamenco, y muchos grabados difundidos por España fueron copias de originales nórdicos.[33] El estilo del Norte influyó, pues, sobre la escultura,[34] la pintura, el libro ilustrado y el grabado. Tan grande fue el contagio que, para elogiar el talento de los indios mexicanos, el dominico Bartolomé de las Casas cita de manera natural el ejemplo de los pintores septentrionales: "Se dieron a pintar nuestras imágenes, las cuales hacen tan perfectas y con tanta gracia como los más primos oficiales de Flandes."[35] En otra parte, la tapicería flamenca le sirve como punto de comparación.[36] A ese prestigio artístico se añaden los nexos especiales que unen

"que se crea que hay [en las imágenes] alguna divinidad o alguna virtud por la cual se deba rendirles culto" (véase Chanut, *Le Saint Concile de Trente,* París, Sébastien Mabre-Cramoizy, 1686, p. 362).

[31] Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México,* México, UNAM, 1982, p. 14. Desde 1519, la Casa de Contratación de Sevilla adquiere obras para expedirlas a América, y unos pintores flamencos trabajan en el puerto de Guadalquivir para las Indias Occidentales.

[32] Damisch (1972), pp. 118-119.

[33] James P. R. Lyell, *Early Book Ilustration in Spain,* Nueva York, Hacker Art Books, 1976 (1a. edición, Londres, 1926, pp. 3, 31).

[34] Fabienne Emilie Hellendoorn, *Influencia del manierismo-nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México,* Delft, UNAM, 1980, p. 165.

[35] Las Casas (1967), tomo I, p. 332.

[36] *Ibid.*, p. 340.

Castilla y Aragón a los Países Bajos y a la Europa germánica, ya que Carlos V, heredero de los Reyes Católicos, también lo es de los Habsburgo y de los duques de Borgoña. No olvidemos que en nombre de un soberano nacido en Gante y conde de Flandes conquista Cortés el remoto México, así como a través de las lecciones de un flamenco, Peter Crockaert, el teólogo Francisco de Vitoria asimila el pensamiento tomista y da a la escuela de Salamanca un brillo inigualado.[37]

Flandes estuvo presente en México de manera aún más inmediata. Gracias al "favor de los grandes de Flandes [que] en esta época mandaban en las Españas"[38] —entiéndase los consejeros borgoñones del joven Emperador—, unos franciscanos del convento de Gante pasaron a América y se instalaron en México desde 1523.[39] Uno de ellos, hermano lego llamado Pedro de Gante, es una figura pionera de esta historia. Abandonó los Países Bajos aún en pleno esplendor. En ellos prosperaba la pintura bajo la influencia de Memling, Gérard David, Hugo Van der Goes y los epígonos de los Van Eyck. Los maestros arcaizantes se codeaban con artistas más sensibles a las adquisiciones italianas del *Quattrocento*. El Bosco había muerto siete años antes, y Brueghel iba a nacer cuando Pedro salió de Flandes. Llegado a México, Pedro de Gante inauguró una escuela en un anexo de la capilla de San José de los Indios para enseñar las artes y las técnicas del Occidente. En una ciudad que apenas renacía de las cenizas de la Conquista, se propuso mostrar a los indígenas la escritura, el dibujo, la pintura y la escultura a partir de modelos europeos y, por tanto, principalmente flamencos. Según la tradición, el propio Pedro de Gante tenía talento suficiente para ser el autor de una imagen de la Virgen de los Remedios, conservada hoy en la iglesia de Tepepan, al sudoeste de la ciudad de México.[40]

El misionero iba acompañado por otros dos franciscanos flamencos, Johann Van den Auwera (Juan de Aora) y Johann Dekkers (Juan de Tecto), también de Gante, confesor de Carlos V y teólogo de la universidad de París.[41] Probablemente, ambos llevaban en sus cofres libros impresos en los Países Bajos y en el norte de Europa. Sin esperar la llegada en 1524 de los Doce —primer contingente franciscano enviado a América—, el pequeño grupo flamenco echó las bases de esta "gigantesca conquista espiritual": la evangelización de México y de la América Central.[42] Dekkers y Van den Auwera desaparecieron bastante pronto, pero Pedro de Gante ejerció hasta su muerte, ocurrida en 1572, un magisterio indiscutible; en medio siglo de actividades ininterrumpidas, su popularidad y su prestigio lo convirtieron en rival del arzobispo de México.[43] Pese a la distancia, esos flamencos mantu-

[37] Anthony Pagden, *The Fall of Natural Man, The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 60.

[38] Torquemada (1977), tomo V. p. 21.

[39] *Ibid.*, p. 51.

[40] Toussaint (1982), p. 21.

[41] Motolinía (1971), p. 123.

[42] Baudot (1977), p. 250: sobre la evangelización, véase Ricard (1933) y Gruzinski (1988), pp. 239-248 y *passim*.

[43] Torquemada (1979), tomo VI, pp. 184-188.

vieron nexos con su tierra de origen, y no sólo relaciones epistolares,[44] ya que no es imposible que el catecismo en náhuatl de Pedro de Gante fuese enviado a los Países Bajos para ser impreso en Amberes, hacia 1528.[45] Más tarde, unos pintores del Norte se establecieron en la Nueva España, y no nos sorprende ver que en 1558 el Tercer Concilio Mexicano recomiende a los pintores emplear el tratado sobre las imágenes sagradas de Juan de Molano, flamenco nacido en Lila y muerto en Lovaina.[46]

LA BULA Y EL INDIO

Para los indios, la enseñanza de las imágenes adoptó inmediatamente la forma de un aprendizaje. La primera obra indígena inspirada por el Occidente se remonta a 1525: la copia de una viñeta grabada sobre una bula pontificia, que representaba a la Virgen y Cristo. El trabajo fue tan perfecto que un español lo llevó a Castilla "para mostrarlo y atraer la atención sobre él".[47] Es notable que esta "primera" obra americana tenga, como telón de fondo, el comienzo de las campañas idoloclastas en 1525, y que la destrucción de los ídolos de Texcoco sea contemporánea del brote en México, bajo cobijo indígena, de la imagen cristiana. La simultaneidad y el paralelismo de esos acontecimientos son menos asombrosos si pensamos en la parte activa que desempeñó Pedro de Gante en la aniquilación de los templos y de los ídolos, al mismo tiempo que difundía la imagen y la escritura. Toda la ambivalencia de la occidentalización, sus coartadas, su buena conciencia y su eficacia encarnaron en ese personaje. La imagen cristiana en México nació pues, literalmente, sobre los escombros y las cenizas del ídolo.

No menos revelador es el hecho de que la primera imagen producida por un indígena se haya convertido, inmediatamente, en objeto de curiosidad, de exportación y de exposición ("cosa notable y primera"). Por lo demás, fue seguida por otras realizaciones —en especial, mosaicos de plumas— que fueron a enriquecer las colecciones europeas, como 30 años antes lo hicieran los zemíes. Al principio, el papel del artista indígena era limitado: consistía en reproducir lo más fielmente posible un original europeo. Circunscrita a la copia, para empezar, la creatividad india debía limitarse a mostrar una habilidad técnica o un virtuosismo que serían recompensados si se abstenía de tocar tanto la forma como el fondo, es decir, si sabía permanecer invisible: "no parecía haber diferencia del molde a la que él sacó".[48] Así, desde 1525 se dieron las condiciones ideales de la copia indígena; estipulaban

[44] *Ibid.*, pp. 187-188.
[45] La introducción de Ernesto de la Torre Villar a Fray Pedro de Gante, *Doctrina cristiana en lengua mexicana* (edición facsimilar de la de 1553), México, Centro de Estudios Históricos Fray Bernardino de Sahagún, 1981, p. 80.
[46] José Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*, México, UNAM, 1986, p. 108.
[47] Mendieta (1945), tomo III, p. 62.
[48] *Idem.*

una reproducción pasiva y limitaban al mínimo la intervención de los indios. En busca de reproductores y no de conceptualizadores, el Occidente conquistador casi no se apartó de esta actitud.

En adelante, los indios se dedicarían a reproducir escrupulosamente las "materias que se les daban",[49] materias que fueron principalmente grabados, pues éstos, más fácilmente que las telas o las esculturas, podían llegar a México y circular entre las manos de los indios. El final del siglo XV no sólo fue la época de difusión de la imprenta por toda Europa, sino también la del auge de la imagen grabada.[50] Los horizontes abiertos por la reproducción mecánica constituyen una revolución sin precedente en los medios de comunicación, comparable en amplitud a la difusión de la letra impresa; corresponde, asimismo, al descubrimiento y a la colonización del continente americano, al que ofrece, muy oportunamente, los medios de una conquista por la imagen. Tan sólo en España, cerca de la cuarta parte de los incunables enumerados por Lyell contiene grabados en madera, y en 1580 en Sevilla —puerta de las Américas— se imprime el primer libro ilustrado en España.[51] La imagen que por vez primera pudo reproducir masivamente el mundo occidental y que puso ante los ojos de los indios de México se redujo, pues, a una expresión generalmente monocroma: el rasgo ofrecía una lectura selectiva de la realidad y el espacio se dividía en dos planos principales, en el seno de una perspectiva totalmente rudimentaria. Una Europa en blanco y negro...

Podemos formarnos una idea de ello hojeando el catecismo de Pedro de Gante. La *Doctrina* fue publicada en México en 1553. Para empezar, el ojo nota la asombrosa diversidad de la calidad y de la técnica (ils. 3, 4, 5, 6). Dibujos muy sumarios, casi burdos, de proveniencia local, alternan con composiciones extremadamente elaboradas de inspiración nórdica (flamenca y germánica): la llegada de Cristo a Jerusalén el Domingo de Ramos o el descendimiento de la Cruz son de una factura asombrosamente más refinada que Cristo resucitando de la tumba, o la crucifixión con aspecto de icono hierático.[52] En toda la ilustración parece predominar una influencia nórdica, más que italiana o ibérica. La misma tonalidad la vemos al recorrer el inventario de la biblioteca del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, en el que los franciscanos ofrecían una educación superior a los retoños de la aristocracia indígena. Los libros impresos antes de 1530 son principalmente originarios de París, Lyon y Venecia. Pero con Basilea, Estrasburgo, Ruán, Nuremberg y Colonia, triunfa el contingente de las tierras septentrionales y con él, probablemente, el grabado de esas comarcas. El examen de la biblioteca del primer obispo y arzobispo de México, el franciscano Juan de Zumárraga, corrobora ese balance: París, Colonia, Basilea, Amberes, más un fuerte contingente

[49] *Idem.*

[50] Ivins (1969) *passim.*

[51] Lyell (1976) p. 3. Sobre el uso de los colores a finales de la Edad Media, Michel Pastoureau, "Du bleu au noir. Éthique et pratique de la couleur a la fin du Moyen Âge", *Médiévales*, 14, 1988, pp. 9-21.

[52] Gante (1981), fol. 109, 110, 139 vº.

veneciano y un puñado de obras impresas en Lyon.[53] En todos los casos, España es minoritaria, una España que, por cierto, a menudo estaba en manos de impresores germánicos, entre los cuales se encontraban los ilustres Cromberger, de Sevilla.

La imagen nórdica estaba así singularmente presente en América, como lo estaba en gran parte de Europa. Para medir su riqueza, basta echar una ojeada a una obra que pertenecía al evangelizador Juan de Gaona: el segundo tomo de las *Opera minora* de Dionisio *el Cartujano.* En la primera página, impresa en Colonia en 1532, se muestra un conjunto complejo de composiciones yuxtapuestas que reúne ocho viñetas consagradas a los doctores de la Iglesia; en el registro interior, la jerarquía eclesiástica y los reyes presencian el éxtasis de un santo que contempla en una visión a Dios Padre, teniendo a los lados a la Virgen y a Cristo.[54] Dominante nórdica, pero asimismo gama extraordinariamente compleja de formas en que los trazos varían, pasando de lo más sencillo a lo más complejo, en que la profundidad oscila entre la perspectiva y la yuxtaposición rudimentaria de los planos, en que la legibilidad de los motivos y de los adornos está lejos de ser uniforme; he aquí lo que el ojo indígena descubría y copiaba en los años 1520, 1530 y 1540. La imagen de Europa era monocroma y multiforme, no lo olvidemos, aun cuando el análisis no siempre puede tenerlo en cuenta.

Cualquiera que fuese el estilo del modelo copiado, el nexo entre el libro y el grabado, y el nexo que hay entre la imagen y la escritura se impusieron desde el origen, ya que los jóvenes discípulos indígenas de Pedro de Gante aprendieron al mismo tiempo a leer, a escribir, a trazar caracteres góticos, a dibujar láminas e imágenes de plancha. Al descubrir simultáneamente la reproducción gráfica de la lengua y la reproducción grabada de lo real —¡la primera imagen copiada por un indio acompañaba al texto impreso (?) de una bula!—, los indios de Pedro de Gante pudieron familiarizarse, para empezar, con lo que los evangelizadores entendían por "imagen", calca de un "molde", copia pero nunca —siguiendo el ejemplo del *ixiptla*— manifestación irresistible de una presencia. Pese a lo desmesurado del proyecto, la empresa de Pedro de Gante fue coronada por el éxito; de los talleres indios del flamenco salieron "imágenes y retablos para los templos de todo el país".[55]

LAS PAREDES DE IMÁGENES

La imagen pintada y esculpida, en México y en otras partes, es indisociable del marco en que se la expone a la mirada de los fieles. Por tanto, no es posible apartarla de la arquitectura religiosa del siglo XVI, la de los grandes monasterios franciscanos, agustinos y dominicos que marcan los caminos

[53] Miguel Mathés, *Santa Cruz de Tlatelolco: la primera biblioteca académica de las Américas,* México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1982, pp. 93-96.

[54] Mathés, 1982, p. 30; Hellendoorn (1980), p. 191.

[55] Torquemada (1979), tomo VI, p. 184. Sobre la enseñanza de la escritura alfabética y sus altibajos culturales y sociales, véase Gruzinski (1988), pp. 15-99.

de México y que llenan uno de los capítulos más fascinantes de la historia del arte occidental. Capítulo frecuentemente olvidado: el interés puesto en los restos prehispánicos y la seducción ejercida por el barroco mexicano contribuyeron a dejar en la sombra las centenas de edificios que los indios levantaron bajo la dirección de los monjes mendicantes.[56] Cautivada por el exotismo espectacular de las pirámides, deslumbrada por los delirios de oro y plata de los retablos, nuestra mirada pasa sobre la familiar extrañeza de esa construcciones y... la evita. Sentimiento confuso de descubrir un *déjà-vu* medieval o renacentista, un espejo torpe, deformante y quebrado, carente en todo caso de los atractivos de lo remoto.

Sobre el espacio al aire libre de atrios inmensos, al pie de iglesias en construcción se levantaron las capillas "abiertas". Ante sus altares abrigados por una bóveda de piedra, los neófitos seguían al aire libre la celebración de la misa. Luego, desde la segunda mitad del siglo XVI, surgieron al lado de los claustros las altas naves que, según se dice, aterrorizaban a los indios, pues parecían desafiar las leyes del equilibrio: los indios ignoraban el arte de la bóveda. En los campos y los pueblos indígenas, éste es el sitio en que aparece la imagen cristiana. La ciudad de México y algunos grupos de españoles diseminados por el país fueron, en los primeros tiempos, los únicos medios en que los indios pudieron percibir otros tipos de representaciones, esta vez de carácter profano pero no menos desconcertante. Éste fue el caso, especialmente, de los naipes, de los que los invasores no se separaban jamás. Así, la imagen se confunde, en masa, con la imagen cristiana.

Los indios descubren la imagen pintada y esculpida en las paredes y las bóvedas de las iglesias, en el interior de las capillas abiertas, a lo largo de los corredores y de las escaleras, en las salas, los refectorios de los conventos y, más rara vez, por una puerta entornada, en las paredes de las celdas de los religiosos. Los frescos suelen alternar con telas y con "muy amplios tapices" en las paredes de las iglesias.[57] Paredes de imágenes, pantallas a veces gigantescas desplegadas sobre decenas de metros cuadrados, los frescos cristianos no están hundidos, como los paneles precortesianos, en la penumbra de unos santuarios que sólo los sacerdotes podían visitar. Participan en una organización inédita del espacio, de las formas y de los volúmenes arquitectónicos que los religiosos introducen y atienden progresivamente. Por lo demás, ¿cómo imaginar los frescos de Actopan separados de la gran escalera que decoran y donde forman un conjunto construido como la capilla de Benozzo Gozzoli en el palacio Ricardi de Florencia?[58] Los discípulos de los agustinos, los domésticos, los sacristanes, los cantores que por ella suben cotidianamente, todos esos indios que circulan en medio de una plétora de pórticos, de columnas y de frisos precedidos por las grandes figuras de la orden, sentadas en sillones suntuosamente decorados en medio de una profusión de ornamentos que no tienen nada que envidiar a las

[56] La obra insuperable e inédita en francés de George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, 2 vols., New Haven, Yale University Press, 1948. (Hay edición del FCE).
[57] Valadés (1962), p. 139.
[58] Toussaint (1982), p. 40.

obras prehispánicas más exuberantes. Las escenas religiosas de Epazoyucan, las pinturas de Acolman y hasta los trozos de frescos que aún subsisten en muchos lugares revelan un rasgo recurrente de esa decoración: la saturación de imágenes. Los frescos se suceden sin interrupción en todas las paredes como si se hubiese querido recrear en México un ambiente dejado en Occidente y conservar así, a cada instante, un nexo visual con aquel lejano patrimonio: ¿no son los religiosos, así, los primeros consumidores de esas imágenes? A lo que hay que añadir, en menor grado pero con una repercusión totalmente distinta, los libros ilustrados y los grabados que los indígenas de la nobleza, instruidos dentro de los conventos, son invitados a hojear y a leer.

El contacto con la imagen se desarrolló habitualmente en un marco de liturgia o de catequesis. Se seguía a las imágenes que comentaba el sacerdote, o se rezaba ante ellas. La imagen servía de soporte a la enseñanza moral, a la cual sustituía a veces; no conociendo el náhuatl, Jacobo de Testera utilizó un cuadro en que estaban pintados "todos los misterios de nuestra santa fe católica", que un indio interpretaba en la lengua de los fieles.[59] El acceso clandestino mediante el robo o la intrusión discreta en una biblioteca era menos común, aunque existen testimonios de él.[60] Ese marco es, a la vez, el de un aprendizaje y de una conversión: doble inversión personal centrada sobre la instauración de una comunicación con nuevas fuerzas, el Dios cristiano y lo sobrenatural asociado a él. La educación del ojo indígena —tal como la practican los religiosos— pasó por la inculcación de los rudimentos del catecismo y la estimulación de una actitud de espera y de adhesión mantenida por las celebraciones litúrgicas. La explicación de las formas y de los procedimientos quedó reservada a los artesanos que colaboraban con los religiosos, cuando no eran convidados a copiar mecánicamente lo que veían. Y esa explicación se limitaba a lo que los religiosos juzgaban indispensable transmitir. El aprendizaje parecía tanto más complejo cuanto que el conjunto de esas manifestaciones plásticas también ponía en juego valores y principios menos explícitos —y esto en su sentido más fundamental— que los del catecismo, los de un orden visual y de un imaginario cuya interiorización tenía que trastornar profundamente el imaginario autóctono.

Resulta delicado en particular reconstruir la mirada del neófito y la manera en que se desarrolló una receptividad indígena a la imagen cristiana. Sin embargo, aventuremos algunas hipótesis. Al descubrir la imagen pintada ò grabada, los indios no podían dejar de tropezar con un conjunto exótico y hermético de convenciones iconográficas. Difícil sería enumerarlas en su totalidad, pero en la primera fila se coloca indiscutiblemente el antropomorfismo o la preponderancia de la figura humana que, desde Giotto, en el arte occidental se ha convertido en el instrumento del pensamiento figurativo. El antropomorfismo postula una representación invadida por las ideas de encarnación y de individualidad.

59 Torquemada (1979), tomo VI, p. 268

60 Fernández del Castillo (1982), pp. 38-45.

No hay más que recorrer de nuevo los grabados de la *Doctrina* de Pedro de Gante para captar, ahí mismo, el invariable hincapié en el hombre, ya se trate de los santos, de la Virgen o de Cristo. Todos esos seres están inscritos en la historia o, más exactamente, en una relación particular con el pasado que se mantiene por la fe y se hace explícita por la tradición eclesiástica. Los frescos de la escalera de Actopan exhiben una galería de retratos que reúne las grandes figuras de la orden de los agustinos, personajes "históricos" individualizados por sus gestos, sus decoraciones y sus atributos. Esas figuras no son de tipos abstractos ni de *ixiptla,* sino seres de carne y hueso, en principio identificables y distintos unos de otros. Lo mismo puede decirse de los "dioses" cristianos, de rasgos estrictamente humanos y que, supuestamente, vivieron una existencia histórica. Encarnación e historicidad gobiernan la imagen cristiana impidiendo toda confusión. Pero los dos postulados son implícitos: fuera de las convenciones y de los atributos, en realidad nada esencial distingue para la mirada indígena a un arzobispo agustino de un santo, de Cristo o de Dios, como tampoco una santa o la Virgen se apartan fundamentalmente de una sibila pagana. Los indios, que en los primeros tiempos confundieron la imagen de la Virgen con la de Dios y aplicaron el término de Santa María a todas las efigies cristianas sin distinción, nos hacen ver las dimensiones del obstáculo. Así como manifiestan un desconocimiento muy natural de las figuras cristianas, de las connotaciones y de los contextos, su reacción supone también una concepción polimorfa de la divinidad, muy alejada del cristianismo.

Después de los seres, venían las cosas. Los indios tuvieron que familiarizarse con una gran cantidad de objetos figurativos: la cruz, desde luego, pero también los atuendos, los cortinajes y los velos, los elementos de arquitectura, las columnas, los capiteles, los arcos. Tras la convención iconográfica se ocultaba, muy a menudo, un objeto europeo totalmente desprovisto de existencia concreta para los indios. La representación de las nubes, de las grutas, de los árboles y de las rocas dependía de un modo de estilización y de una concepción de la naturaleza que tampoco se daban por sentados entre los indios. El bestiario fantástico, decorativo o demoníaco que los religiosos se complacían en mandar reproducir no remitía a ninguna realidad local o siquiera ibérica, y sólo tenía sentido con referencia a lo imaginario occidental, mientras que los grupos alegóricos —la Justicia con la espada y la balanza,[61] el carro del Tiempo o de la Muerte—,[62] dependían de un procedimiento figurativo destinado a visualizar una categoría o una idea, como lo recuerda Torquemada en su *Monarquía indiana.*[63] En cambio, tal no era el caso del carro de fuego de San Francisco,[64] imagen tomada esta vez de un supernaturalismo cuya "realidad" no dejaba la menor duda al católico advertido. Una vez superado el obstáculo del reconocimiento, queda-

[61] Las pinturas de la Casa del Deán en Puebla, véase Francisco de la Maza, "Las pinturas de la Casa del Deán", *Artes de México,* 2, 1954, pp. 17-24.

[62] *Idem.*

[63] Torquemada (1976), tomo III, p. 104.

[64] San Francisco, convento de Huejotzingo en el estado de Puebla.

ba a los espectadores indios la tarea de orientarse en ese dédalo, distinguiendo en lo que veían la parte de la realidad sensible, de lo sobrenatural, de lo fantástico, del ornamento o de la figura de estilo. Esto era suponer en ellos implícitamente ese "ojo moral" que favorecía la pintura religiosa de Occidente, esa aptitud para identificar bajo el aspecto de lo concreto y de lo trivial el sentido espiritual del símbolo.[65] Huelga decir que las trampas se acumulaban en torno del indio, cuyo imaginario se veía súbitamente confrontado con la empresa conquistadora de la imagen occidental.

En las paredes de los conventos mexicanos, los seres y las cosas de Occidente se ordenan y cobran sentido según conjuntos y estímulos que no pueden darse por sentados. La imagen de los frescos es, en muchos aspectos, una puesta en escena parecida al teatro de evangelización que los indios descubrían durante esos mismos años. La distribución de los personajes en las Últimas Cenas, las crucifixiones o los Juicios Finales expresa una economía, un recorrido del espacio escénico y un juego dramático que tenían que desorientar al espectador indígena. Lo gestual, la mímica, las actitudes dependían de un repertorio inédito en América que tenía que ser explicado y que hoy sigue siendo tan hermético para nosotros, a veces, como lo era para los indios: ¿cómo olvidar, después de los trabajos de Baxandall, que las genuflexiones, la mano abierta de San Juan en el Calvario de Acolman o el índice en alto de Duns Escoto no tienen nada de arbitrario, sino que responden a intervenciones precisas del conceptualizador y del artista europeos?[66] Más allá de las apariencias, los encadenamientos y la sucesión de las situaciones, revelan un sentido de la causalidad y de la libertad humana propios del cristianismo, que está a leguas de distancia de las complejas mecánicas que tendían a someter al indígena al juego de las fuerzas divinas y al imperio absoluto de la comunidad.[67]

ESPACIOS VISIBLES Y ESPACIOS INVISIBLES

Esas escenas se desarrollan en un espacio cuya construcción geométrica también debe estudiarse. La imagen italiana del *Quattrocento* queda simbolizada a menudo por la ventana de Alberti, un espacio apartado, análogo al que puede percibirse por una ventana, sometido en principio a las mismas leyes que el espacio empírico.[68] A esta percepción del espacio remiten los vanos que se abren sobre las paredes falsas de la escalera de Actopan. A decir verdad, no hay *perspectiva artificialis* ni *perspectiva naturalis* —sean geométricamente elaboradas o no—, en todas las imágenes que descubren los indios. Pero cuando aparecen esos procedimientos, en formas por cierto diversas, ponen un nuevo obstáculo a la comprensión de la imagen. El es-

[65] Daniel Arasse, *L'homme en perspective, Les primitifs d'Italie*, Ginebra, Famot, 1986, pp. 269, 207.
[66] Baxandall (1986), pp. 60-70.
[67] Arasse (1986), p. 259.
[68] Damisch (1972), p. 156.

pacio de los códices y de los frescos indígenas era bidimensional, y en ellos las diferencias de escala no traducían la aplicación de la perspectiva lineal sino unos modos muy distintos de jerarquizar la información. Cierto es que la perspectiva sigue siendo, largo tiempo después de la Conquista, una práctica empírica o mal dominada, y que a comienzos del siglo XVII, en sus consideraciones sobre la imagen, no parece que el franciscano Juan de Torquemada vea en ella algo particular. En las páginas de la *Doctrina* de Pedro de Gante (1553) se levantan edificios en ángulos que desafían las reglas del *Quattrocento;* la resurrección de Cristo se destaca sobre un fondo vacío, mientras que otros grabados obedecen al principio de la perspectiva lineal.[69]

Pero la ilusión realista adopta también otras tendencias. Unos frescos sobresalen creando la ilusión de profundidad y relieve: las copas, los platos, el cuchillo, el plato de la mesa de la Sagrada Cena de Epazoyucan son tratados de un modo que, al parecer, casi no sorprendió a los indígenas.[70] De empleo corriente, la perspectiva falsa es multiplicada deliberadamente en México, pues permite obtener, con menores gastos, el equivalente de una decoración esculpida. Ahora bien, ¿no vemos anulada o limitada su eficacia, ya que el indio no sólo no está acostumbrado a "leer" esas proyecciones sino que, al no conocer Europa, casi no tiene idea de las formas, de los motivos, de los aspectos arquitectónicos —por ejemplo, el techo de artesón— a que alude el procedimiento y que trata de sugerir? Lejos de proponer a la vista un sustituto, ese efecto corre el riesgo de reducirse en la mirada indígena a una variación decorativa complementaria.

La imagen europea también es paisaje. Las lejanías rocosas o las alturas arboladas sobre las cuales se abren las falsas ventanas de la escalera de Actopan ilustran la feliz aplicación de una técnica pictórica tanto como la captación de una naturaleza interpretada a través de las recetas de la herencia italo-flamenca. El esbozo más o menos logrado de una perspectiva, el arte del efecto falso, la pared absorbida en las lejanías descubren los poderes de la ilusión de la imagen, destilando las magias de un "realismo" en que la copia no deja de rivalizar con el modelo. Aunque el término anacrónico de "realismo" presenta el riesgo de que nos equivoquemos por partida doble: el Occidente sólo capta la realidad sensible mediante códigos y convenciones, tan ficticios como los de la pintura mesoamericana, y esta captación sigue estando constantemente subordinada en la pintura religiosa a la representación de lo invisible y lo divino, a la enseñanza de la surrealidad.

Una imagen condenada a reproducir lo visible, ¿puede reproducir lo invisible? Debe recurrir entonces a convenciones y a puntos de orientación que identifican la naturaleza del espacio pintado según sea profano, terrestre, celestial o sobrenatural. Hay para desconcertar a más de un espectador indígena. Y sin embargo, la imagen cristiana juega constantemente con esos registros, así como hoy la imagen filmada y televisada yuxtapone o mezcla el documento tomado en vivo con la reconstrucción o la ficción, sin que el

[69] Gante (1981), fol. 14 vº.
[70] Un convento agustino del estado de Hidalgo, véase Toussaint (1982), p. 39.

espectador moderno pueda identificar siempre el origen del espectáculo que recibe. En uno de los frescos de la escalera de Actopan, dos indios y un agustino arrodillados adoran una crucifixión.[71] Si el Cristo pintado en la cruz no es, a primera vista, más que una representación en el seno de una representación, más que una imagen en una imagen —el fresco— también es un icono por su referente celestial, a diferencia de los tres personajes que la veneran.

¿Es más fácil discernir la pura y simple figuración de la crucifixión de una hierofanía de Cristo en la cruz? Tomemos el ejemplo de la *Misa de San Gregorio*: el episodio relata la aparición de Cristo con los estigmas y los instrumentos de la Pasión al papa Gregorio Magno, que aparece oficiando. En el grabado de Durero, la actitud de los oficiantes, la presencia de dos ángeles rodeados de nubes, la postura insólita de Cristo revelan que los participantes presencian una aparición. Un grupo de personajes absortos en su tarea constituye un tercer espacio exterior al acontecimiento y al milagro, en cierto modo fuera de campo. En la versión indígena de Cholula (il. 8), es difícil distinguir la parte del mundo de los hombres y la parte de la hierofanía:[72] ¿Hay que distinguir dos registros, inferior para los hombres, superior para Cristo? ¿O bien oponer un primer plano sometido a la ley natural, a un segundo plano sobrenatural, poblado de objetos que flotan en el aire, y que son los instrumentos de la Pasión? Los indios ciertamente tuvieron dificultad para distinguir en este fresco lo que era representación histórica y acontecimiento (los oficiantes) de lo que era representación epifánica, para diferenciar la figuración de un objeto materialmente presente (el cáliz sobre el altar) de la figuración de un objeto "hierofánico" (los clavos de la Pasión).

Y, sin embargo, era común que varios niveles de realidad —uno de los cuales correspondía a lo divino y al misterio— coexistieran y se interpenetraran en el seno de una misma imagen. Cierto, existían datos iconográficos capaces de separar la "realidad" hierofánica del acontecimiento figurado: en Flandes y en la Italia del siglo XVI son los mismos que en la Nueva España. Las nubes que rodean a la Virgen en Tlayacapan, en medio de las cuales se manifiesta Dios Padre en los grabados de la Doctrina de 1553,[73] los nimbos y las coronas de estrellas, las nubes que separan la cámara de Santa Cecilia del mundo celeste de los ángeles músicos, los ángeles en estado de ingravidez que giran por encima de la Virgen del Perdón de Simón Pereyns no hacen más que retomar unas recetas medievales cada vez más afinadas.[74] La irrupción de la imagen de los invasores ponía así muchas cosas en entredicho. Al alterar el espacio-tiempo tradicional, se adelantaba a otras irrupciones que, cada vez, alterarían los hábitos visuales de las poblaciones. De la imagen de Cortés y de Pedro de Gante a las de hoy, las técnicas de Occidente no dejarían nunca de intervenir sobre su imaginario.

71 Toussaint (1982), p. 40.
72 Gante (1981), fol. 129 vº; Toussaint (1982), p. 26.
73 Toussaint (1982), p. 46; Gante (1981), fol. 37.
74 Toussaint (1982), pp. 43, 61.

Se podría suponer que en esas condiciones, el acceso de los indios a la imagen siguió siendo de lo más limitado. Sin duda, hay que tener en cuenta los ambientes y las distintas épocas; las generaciones antiguas no habían reaccionado como los adolescentes educados en los conventos, en medio de imágenes cristianas. Pero los primeros que tuvieron que vencer o eludir los obstáculos que levantaba la representación occidental fueron los artistas indígenas que trabajaban bajo las órdenes de los religiosos, y a veces fueron los maestros de obra de los frescos. Algunos factores intervinieron en su favor, facilitando el paso de un universo a otro. Si la paleta cromática europea —y por tanto, la simbólica occidental del color— se descuidó con tanta frecuencia y con tanta facilidad, se debió a que los modelos de que se servían los religiosos y los indios eran obras grabadas monocromas. La plétora de los motivos decorativos que encuadraban los frescos de los conventos se prestaba a la copia repetitiva, a la calca mecánica, casi sin ninguna interpretación previa.

Pero es sobre todo en la variedad y en la extrema disparidad de los modelos europeos donde hay que buscar las brechas que permitían a los artistas indígenas penetrar en ese nuevo orden visual. La ausencia de fondo o de trasfondo sobre ciertos grabados de origen europeo[75] pudo tender un puente entre los dos universos visuales. La yuxtaposición de elementos, de escenas y de personajes en la *Tebaida* de Acolman casi no toma en cuenta las leyes de la perspectiva, aun si aquellos se reparten sobre un paisaje de montaña bien limitado por una línea de cumbres.[76] La pluralidad de las representaciones sobre un mismo espacio y su exposición sinóptica —tan característica de los antiguos códices— no son menos manifiestas en los frescos de Huejotzingo, que presentan a San Francisco recibiendo los estigmas y, más adelante, predicando a los animales.[77] La gama de los símbolos cristianos podía ser tanto más fácilmente descifrada y retomada cuanto que el principio no carecía de un eco prehispánico: la Virgen de Huejotzingo aparece rodeada de objetos emblemáticos que enumeran sus virtudes —la torre, la fuente, la urbe, la estrella *(Stella Maris)*,[78] que se asemejan a ideogramas; lo mismo puede decirse de los símbolos de la Pasión en la *Misa de San Gregorio* de Cholula[79] en donde unos animales representan a los tres evangelistas. Algunos glifos prehispánicos explotaron un estereotipo que no deja de evocar el de los elementos decorativos que, en los frescos cristianos, designan metonímicamente los elementos del paisaje: un tronco de árbol, un montículo (el monte Sinaí). Los juegos de escala, que miden el tamaño de las figuras en relación con su importancia y jerarquía y no con su posición

[75] Gante (1981), fol. 14 vº.
[76] Toussaint (1982), p. 40.
[77] *Ibid.*, p. 43.
[78] *Idem.* Esta Virgen está rodeada por Santo Tomás y Duns Escoto. Se trata de una Inmaculada, pintada a mediados del siglo XVI.
[79] *Ibid.*, p. 26. La vuelta al simbolismo cristiano es patente en el proceso de creación de "neoglifos" de inspiración occidental que enriquecen el repertorio pictográfico indígena después de la Conquista; véase Gruzinski (1988), pp. 51-53.

en el espacio, poseen equivalentes indígenas: la Virgen de Joan Ortiz, gigantesca, al pie de la cual gravitan los fieles en plegaria, nos ofrece un ejemplo europeo.[80] Los puentes eran, pues, lo bastante diversos para permitir una recepción parcial de la imagen, aunque estuviera plagada de malas interpretaciones, o fuera un obstáculo a lo esencial.

Si la imagen opone tantos escollos es porque constituye la manifestación de una estructura que la desborda por todas partes, expresión de un orden visual y, más aún, de un imaginario cuya asimilación consciente e inconsciente es sinónimo de occidentalización. Puede captarse la amplitud de lo que está en juego, y que constantemente desborda las lecciones de una catequesis y las conciencias de los protagonistas. No sólo se trata del descubrimiento de un repertorio iconográfico inédito, sino de la imposición de lo que el Occidente entiende por persona, divinidad, naturaleza, causalidad, espacio e historia.[81] De hecho, bajo las redes estilísticas y perceptuales operan otras redes que componen una armadura conceptual y afectiva, la cual organiza inconscientemente todas las categorías de nuestra relación con la realidad. La difusión de la imagen por los religiosos se inscribió perfectamente, por cierto, en su proyecto de hacer del indio un hombre nuevo, aun si las órdenes mendicantes no habían comprendido plenamente todas las implicaciones del instrumento que manejaban. Huelga decir en esas condiciones que el comentario de los religiosos no podía agotar la sustancia de la imagen, y que la abundancia de las referencias culturales y teológicas, la profundidad de la memoria que accionaba y que presuponía, la convertían en fuente de información, en instrumento de aprendizaje y, accesoriamente, en foco de ilusión y de fascinación. La imagen de los frescos era una imagen bajo control, exigente y difícil. Pero no fue la única que los religiosos pusieron ante los ojos de sus neófitos.

LA IMAGEN-ESPECTÁCULO

Muy pronto, la imagen animada prolongó y desarrolló las potencialidades de la imagen fija, rematando así el despliegue del dispositivo occidental. Después de participar en las primeras procesiones cristianas organizadas en el continente, los indios descubrieron la imagen-espectáculo en el decenio de 1530. Y con ella, lo que los evangelizadores habían considerado prudente conservar (o habían podido conservar) de la dramaturgia ibérica de finales de la Edad Media, textos, argumentos o técnicas de representación.[82]

[80] Gante (1981), fol. 37, 17.

[81] Es evidente que en el espacio dado por la perspectiva se visualizan relaciones narrativas y lógicas así como una captación del tiempo pasado —que nosotros llamamos historia— propias del mundo europeo y de los medios cultos y, por tanto, inéditas para los espectadores indígenas.

[82] Motolinía (1971), p. 119; Othón Arróniz, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México, UNAM, 1979, pp. 48-50; Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México, UNAM, 1974, pp. 107-108 y *passim*.

Probablemente hacia 1533 se representó en Tlatelolco, a las puertas de México, el *Juicio Final.*[83] En la secuela de este "estreno" se sucedieron las creaciones en la capital y en el centro del país, en Cuernavaca, en Cholula y sobre todo en Tlaxcala, ante poblaciones entusiastas. Con la *Conquista de Rodas* presentada en México, con el *Drama de Adán y Eva,* la *Conquista de Jerusalén,* la *Tentación del Señor,* la *Predicación de San Francisco,* el *Sacrificio de Abraham,* representados en Tlaxcala, el año de 1539 parece haber sido el apogeo de esta empresa deslumbrante, en su mayor parte franciscana,[84] explícitamente destinada a arraigar el cristianismo y a extirpar las creencias y las prácticas locales. Así, ofreciendo una ilustración extraordinaria del itinerario del pecador y de la escatología cristiana, el *Juicio Final* de Tlatelolco lanzaba un ataque en toda la regla contra la poligamia indígena, que la Iglesia tenía grandes dificultades para extirpar. Con el mismo espíritu pero en escala más modesta, lejos de las escenografías espectaculares montadas en los centros urbanos del país, el franciscano Juan de Ribas jugaba con la memoria y lo visual: "hacía a los indios representar los misterios de nuestra santa fe y las vidas de los santos en sus propias fiestas porque mejor lo pudiesen percibir y retener en la memoria, según son gente de flaca capacidad y talento".[85]

Esas obras explotaban la imagen occidental como lo hacían el fresco, la pintura y el grabado. Desarrollaban una traducción visual de la predicación, que la hacía más accesible. Mas no por ello la imagen y la representación dramática dejaban de ser auxiliares temporales, estrechamente subordinados a la enseñanza del catecismo a los indios. Por cierto, eso fue lo que se empeñaron en recordar desde fines del siglo XVII todos los que quisieron poner fin a esta experiencia y prohibir el teatro indígena en todas sus formas.

La tradición prehispánica

A menudo se han invocado los precedentes prehispánicos para explicar el éxito de esta empresa: los indios, según se dice, habían poseído una "tradición teatral" que los había familiarizado, para empezar, con las representaciones franciscanas.[86] Sin duda, las cosas no son tan sencillas. Es sabido que las sociedades precortesianas organizaban ritos "espectaculares" y "fastuosas puestas en escena" que se desarrollaban en ocasiones regulares y vecinas. Hasta se tiene la sensación de que las ciudades prehispánicas pasaban la mayor parte del tiempo preparando y después celebrando solemnidades que se sucedían al ritmo de los ciclos de los calendarios. Los cronistas eclesiásticos, llevados por su cultura letrada y su sensibilidad renacentista y luego barroca, de expresión dramática, describieron las ceremonias indíge-

83 Horcasitas (1974), p. 77.
84 *Ibid.*, pp. 78-79.
85 Mendieta, citado en Arróniz (1979), p. 55.
86 Horcasitas (1976), pp. 33-46.

nas como ritos y espectáculos, empleando categorías y referencias que ya poseían: nada puede ser más natural... y más engañoso. ¿Se pueden asimilar, sin discusión, los sacrificios y las danzas a los espectáculos edificantes? ¿O interpretar las plataformas que marcan los sitios arqueológicos como "teatros" por la sencilla razón de que Cortés o el dominico Diego Durán utilizaron ese término en sus descripciones?[87] Igualmente peligroso es dar por ciertas las frases del dominico cuando explica que unos indios "representaban" dioses o cosas;[88] tampoco es posible clasificar los maquillajes, las máscaras y los ornamentos que se ponían los sacerdotes entre los accesorios de teatro.[89] Por lo demás, nada indica que la idea de la representación que animaba a los evangelizadores haya sido la nuestra...¿no habrá ahí, una vez más, pereza de nuestra mirada, anquilosis de nuestras categorías y deformación de los hechos?

Las proezas de los "saltimbanquis" indígenas, que sacan de su costal unos pequeños personajes para mostrarlos a los ojos de los espectadores, haciéndoles cantar y bailar, pertenecen a la magia más que a la representación dramática.[90] Sin duda, Diego Durán escribe unas especies de farsas que provocan las risas del público, pero añade, no sin perspicacia, "lo cual no se representaba sin misterio", ya que formaban parte del culto rendido a Quetzalcóatl en tanto que "abogado contra las pústulas, el mal de ojo, la reuma del cerebro y la tos".[91] Los diálogos iban interrumpidos por súplicas de curación dirigidas al dios Quetzalcóatl, y los enfermos se dirigían al templo con ofrendas y plegarias.[92] Se trataba de un ritual terapéutico, sin duda, y no de un simple "entremés" de comedia.[93]

Pero la cuestión es aún más compleja. ¿Había representación de actores propiamente dicha? ¿Puede hablarse de papeles y de personajes? ¿Había indios que los encarnaban en el sentido en que nosotros lo entendemos? He aquí el mérito inmenso de esas sociedades desaparecidas: volver a poner en entredicho incansablemente, la herencia de los clichés que pueblan nuestra visión del mundo.

La danza de Xochiquetzal, diosa de las flores, con sus árboles artificiales, sus niños vestidos de pájaros y de mariposas, adornados de plumas multicolores, ofrecía todos los atractivos de un espectáculo suntuoso, pero no era más que la apariencia de una representación. A través de Xochiquetzal y de los dioses, eran el cosmos y sus fuerzas vivas las que se manifestaban, inmediatas y palpables, presentadas y no "representadas" ante los ojos de la asistencia y entre los celebrantes. Se trataba de un ritual de aparición, de

[87] *Ibid.*, pp. 102-103. El empleo del término "sacrificio" o "dios" presenta, por cierto, el mismo escollo; véase Bernand y Gruzinski (1988) *passim*.

[88] Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, México, Porrúa, 1976, tomo I, pp. 86-88.

[89] Sten (1974), p. 22.

[90] Sahagún (1977), tomo IV, pp. 309-310.

[91] Durán (1967), tomo I, pp. 66.

[92] *Idem*.

[93] Acosta (1979), pp. 277-278.

una especie de hierofanía y no de un espectáculo engañoso presentado para el placer de los ojos y la edificación de las multitudes.[94]

Es probable que la existencia de un teatro maya presente menos dificultades.[95] Difícil sería presentar las farsas mayas como rituales mal comprendidos por los evangelizadores. Aquí surge otra hipótesis. Los mayas desarrollaron una escritura glífica que tendía al fonetismo —por tanto, a la reproducción de la lengua hablada— y la convirtieron en un modo de expresión más autónomo que los sistemas en vigor en el altiplano del México central, en que grafía y pintura se confundían en los códices pictográficos. Resulta lícito preguntarse entonces si los mayas —¿más sensibles a la dicotomía del significante y del significado?— no poseían de la expresión plástica una concepción basada sobre un registro más ilustrativo que pictográfico y, por tanto, menos alejada de la de los españoles. Si se reconoce que las relaciones entre imagen y escritura, entre escritura y palabra, y la noción misma de imagen y de escritura influyen en la manera en que una sociedad considera la cuestión de la representación, no es imposible que los mayas hayan tendido a asociar representación y reproducción y que hayan cultivado una práctica dramática más abierta a la distinción entre el referente y su imagen, entre el modelo y su representación escénica.[96] En cierto modo, aquí encontramos una "expresión teatral" que se asemejaría a la del Occidente medieval y de los evangelizadores.

MUNDOS CELESTES, MUNDOS EXÓTICOS

Pese a esas rupturas, el teatro de evangelización que adaptaba en lengua india la dramaturgia de fines de la Edad Media obtuvo un triunfo considerable. El dominico Las Casas estima, no sin cierta exageración, que cerca de 80 000 personas asistieron y participaron en la fiesta de la representación de la Ascención en Tlaxcala.[97] No se intentará rehacer aquí, siguiendo a otros, la historia de ese teatro sino, antes bien, precisar la especificidad de su aportación en el dominio de la imagen. La imagen-espectáculo comparte las características del fresco y de la pintura. Desarrolló un vocabulario y una sintaxis nuevos para los indígenas. Un vocabulario que no sólo acumulaba personajes inéditos tomados de la historia sagrada y de la tradición hagiográfica, sino también elementos figurativos que no podían dejar de sorprender, como las nubes de la escenografía medieval, tan aptas para indicar el mundo celestial y para concretar el ascenso o el descenso de los santos a la tierra. En *Las Ánimas y los albaceas,* los indígenas contemplaron cielos que se abrían y se cerraban ante sus ojos.[98] Nada tenían en común con los

[94] Durán (1967), tomo I, p. 193.

[95] Sobre el teatro maya, véase René Acuña, *Introducción al estudio del Rabinal Achí,* México, UNAM, 1975.

[96] Arróniz (1979), p. 47.

[97] Horcasitas (1974), p. 163.

[98] *Ibid.,* p. 114.

cielos de los nahuas. Pues éstos configuraban una estructura escalonada, y poblada de divinidades y de fuerzas, repartida en trece niveles bajo los cuales se apilaban las nueve capas del inframundo; intercambios incesantes mantenían este conjunto en contacto con la superficie de la tierra.[99] Si en lo exterior el cielo franciscano podía hacer pensar en el empíreo nahua, era exclusivamente la morada de Dios, de las almas elegidas y de los santos y se oponía radicalmente a la tierra y al infierno. Esta rigurosa distribución tenía elementos para desconcertar a las muchedumbres indígenas, acostumbradas a vinculaciones más flexibles entre las múltiples etapas que componían su cosmos, así como podía intrigarles la manera convencional en que los franciscanos reproducían el cielo, alojándolo bajo el pináculo de un tejado o la cornisa de una torre.

Además, los indios eran convidados a adoptar la mirada que los españoles echaban sobre objetos y protagonistas originarios de tierras lejanas. Tenían que asimilar estereotipos y clichés que remitían a mundos pasados, más o menos fabulosos. Las *conquistas de Jerusalén* o *de Rodas* dieron lugar a verdaderas "superproducciones" que durante largo tiempo dejaron huella en la imaginación de los indígenas.[100]

Para representar la *Conquista de Jerusalén* se había construido en el centro de la ciudad de Tlaxcala una ciudadela con cinco torres que, supuestamente, representaba la ciudad santa. Frente a Jerusalén, de cara al oriente, se había colocado el emperador Carlos V, mientras que a la derecha de la ciudad se descubría el campo del ejército español. Una procesión condujo el Santísimo Sacramento al lugar del espectáculo. Estaba compuesta de indios disfrazados como el papa, cardenales y obispos. Entre los escuadrones que formaban el ejército español podía reconocerse a los hombres de Castilla y de León, la gente del capitán general don Antonio Pimentel, conde de Benavente; luego venían las tropas de Toledo, de Aragón y de Galicia, los contingentes de Granada, del país vasco y de Navarra. Atrás, para no olvidar a nadie, los alemanes, los italianos y los soldados de Roma. Desde luego, todos ellos eran interpretados por indios de Tlaxcala. En Jerusalén, el sultán y los moros —otros indígenas de Tlaxcala— esperaban a pie firme el asalto de las tropas "españolas" y mexicanas. Europa entera, a la que se unían los ejércitos de México, de Tlaxcala, de la Huasteca y de la Mixteca, se aprestaba a aplastar al enemigo eterno en una plétora de discursos, de embajadas y de enfrentamientos. ¡Y ello, menos de veinte años después de la conquista de México! Exotismo "elevado al cuadrado" —el Oriente de los españoles visto por los indios— en que lo imaginario indígena se aferraba a la memoria del Occidente y a los fantasmas ibéricos... Esta asombrosa sobreposición de las miradas en un acontecimiento pasado es comparable, acaso, a la visión que tenemos de las cinematografías lejanas, de la India y del Japón, por

[99] Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, UNAM, 1980, tomo I, p. 60.

[100] Horcasitas (1974), pp. 499-509; sobre el recuerdo del *Juicio Final* de Tlatelolco (1533) en un cronista indígena de comienzos del siglo XVII, véase Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin, *Relaciones originales de Chalco-Amaquemecan*, México, FCE, 1965, p. 253 (Séptima Relación).

ejemplo, cuando abordan su historia y su mitología. Cada vez, la confusión de los registros temporales y la pulverización de las referencias culturales producen una memoria atomizada, heteróclita y fragmentada que el espectador integra con más o menos fortuna a su propia experiencia.

La recepción de una multitud de convenciones medievales presentaba otros escollos. Por ejemplo, ¿cómo podían comprender las que organizaban el espacio, distribuían y articulaban los lugares escénicos, declinaban una geografía desconocida —y de todas maneras fantástica—, a la manera de esas inscripciones colocadas al lado de las cuatro fuentes que figuraban los ríos, semimíticos, que nacían en el Paraíso?[101] Por último, la sintaxis de esas imágenes-espectáculos estaba constituida por unos juegos escénicos y por una progresión dramática concebidos para hacer que el espectador indígena se abriera al mensaje evangélico. También ahí pesaba la herencia medieval con todo lo que dejaba a la imaginación del espectador occidental, igualmente con el juego convenido de los criterios y de las reglas que gobernaban la fidelidad y la verosimilitud de la representación. Pero la eficacia del teatro no sólo dependía de su grado de inteligibilidad.

EL TRUCO EDIFICANTE

La imagen-espectáculo era portadora de emoción; fue concebida y realizada para sorprender, para hacer llorar, para espantar, como este infierno que arde y que se lleva en sus llamas a demonios y condenados, o como aquella bestia feroz que se aparece a San Francisco.[102] La emoción debía embargar aun a quienes conocían los trucos para crear la ilusión, pues de la calidad del espectáculo y de los medios movilizados se derivaban la fuerza del impacto y el éxito de la edificación: "Esto [la expulsión de Adán y Eva del paraíso] fue tan bien representado que nadie lo vio que no llorase muy recio."[103]

Pues la imagen-espectáculo jugaba sobre la apariencia, la ilusión y la "fachada". El espectador indígena veía a los protagonistas fingir el terror, el espanto, la fuga.[104] La imagen "contrahecha" imitaba las cosas de la naturaleza ("contrahacer a todo lo natural") con cuidado escrupuloso. En la ciudad de Tlaxcala, con motivo de las representaciones y acaso siguiendo el modelo de los Roques de Valencia,[105] no se vaciló en reproducir montañas "muy al natural": "Era cosa maravillosa de ver porque había muchos árboles, unos silvestres, otros de flores y las setas y hongos y vello que nace en los árboles de montaña y en las peñas, hasta los árboles viejos quebrados". Las telas tejidas reproducían a la perfección la piel de las bestias salvajes; unas alcancías de barro, unas "bolsillas" llenas de almagro estallaban o se rompían para que la sangre corriera en los combates; unos indígenas "contrahacían" al

[101] Motolinía (1971), p. 105.
[102] *Ibid.*, p. 114.
[103] *Ibid.*, p. 106.
[104] *Ibid.*, p. 111.
[105] Arróniz (1974), pp. 43-44.

Papa, los obispos, los cardenales; las brujas "muy bien contrahechas" intervienen para interrumpir el sermón de San Francisco.[106] En México, en 1539, con motivo de la representación de la *Conquista de Rodas*, los elementos escénicos adquirieron proporciones casi "hollywoodenses": "hobo castillos y una ciudad de madera... hobo navíos grandes con sus velas que navegaron por plaza como si fuera por agua, yendo por tierra".[107] Navíos falsos sobre una mar falsa para simular la flota de los cruzados que avanzaba hacia la isla griega... la misma en que, veinte años antes, los mexicas hacían temblar el altiplano.

Y sin embargo, aunque debe permitir la evocación fiel de la realidad, el artificio no debe engañar a nadie. La marcada distinción entre lo natural y lo artificial parece constituir una de las claves de la cultura visual de los religiosos y uno de los resortes fundamentales de su concepción de la imagen. Cierto es que algunos rituales precortesianos se desarrollaban también, a veces, en "escenarios" que reconstruían minuciosamente la flora y la fauna de la comarca, al precio de un "realismo" que más tarde maravillará a los cronistas.[108] Lo que no quiere decir que la perfección técnica de las realizaciones indígenas tendiera a disimular su artificio, o que alimentara ilusiones engañosas. Antes bien, parece que, lejos de jugar con esos registros, indiferente a la separación de lo auténtico y de lo ficticio, al diálogo del ser y de la apariencia, el "realismo" indígena pretendía, durante el tiempo de un ritual y el espacio de una fiesta, alcanzar, captar y manifestar la esencia cósmica de las cosas.

Cuando representaba el mundo del cielo y del infierno —aún más que la imagen fija, porque estaba dotada de movimiento—, la imagen-espectáculo se convertía en truco y maquinaria: según las tradiciones medievales, unos ángeles "parecen" descender del cielo en la *Anunciación de Nuestra Señora* o la *Tentación del Señor;* unos santos (Santiago, San Hipólito, San Miguel...) aparecen al lado de los cristianos en lucha contra los infieles.[109] La ficción era llevada a escena para evocar lo "verdadero", para mostrar visualmente la "realidad" suprema de lo divino. Unas máquinas ascendentes conducían a Nuestra Señora al cielo sobre una nube, otras se encargaban de hacer descender al Espíritu Santo; el cielo se abría y se cerraba. El infierno vomitaba llamas, devoraba a los condenados con unos ruidos que anunciaban la irrupción de los demonios o la llegada del Anticristo.[110]

De todos modos, el truco no llegaba, no debía llegar a la superchería. La cosa habría sido tan vana como contraria a las reglas de una sana ortodoxia. La fuerza y la especificidad de la imagen franciscana, ¿no consistían en actuar incluso sobre la mente de un espectador que conoce su naturaleza ficticia, su resorte artificial? Esta ambivalencia de los medios de comunicación, considerada a la vez ficticia y escrupulosamente fiel, era la que paradójicamente debía asegurar su eficacia y su justeza.

[106] Motolinía (1971), pp. 106-107, 114, 480; Arróniz (1974), p. 43.
[107] Las Casas (1967), tomo I, p. 334.
[108] Durán (1967), tomo I, p. 334.
[109] Horcasitas (1974), pp. 111-112, 113.
[110] Arróniz (1979), p. 18.

Confundir o hacer que se confunda la imagen presentada con la realidad que evoca equivaldría a imitar a los idólatras y a caer en la trampa de la idolatría. Una anécdota narrada por Andrés de Tapia explica la razón: cuando los conquistadores que acompañaban a Cortés se interesaron por los ídolos de la isla de Cozumel, descubrieron que uno de ellos estaba hueco y que comunicaba secretamente con una cámara en que se ocultaba un sacerdote que podía introducirse en la estatua para "hacerle hablar".[111] Engañosa escenificación en que los conquistadores tuvieron toda la facilidad para denunciar un fraude que su astucia, ahí mismo, había descubierto. Un episodio análogo había caracterizado el descubrimiento de los zemíes de la isla de Santo Domingo. Según Colón y la Iglesia, los indígenas descarriados por esas estatuas parlantes cometían pecado de idolatría, mientras que los sacerdotes locales y los caciques quedaban como infames mentirosos y manipuladores sin escrúpulos. Es ésta una crítica con tintes voltaireanos, que pasa por alto lo esencial, a saber, que en ambos casos se observaba una manera autóctona de manifestar la presencia de lo "divino" y no una manipulación desvergonzada de su representación. Esta actitud permite comprender por qué los franciscanos se opusieron a que el cristianismo recurriera a supercherías y practicaron una deontología del truco edificante. La Iglesia barroca tendrá menos escrúpulos.

El actor y el público indígenas

Queda el actor, aquella imagen viva que evolucionaba sobre la escena, y que era un indio. Imagen de un santo, de una Virgen o de un demonio, ¿qué representaba el actor de esos dramas a los ojos de las multitudes indígenas y a sus propios ojos? Huelga decir, al menos para nosotros, que la representación dramática presupone una distancia, implica una diferencia radical de naturaleza entre el personaje y su intérprete. Hasta una doble distancia en la *Conquista de Jerusalén*, presentada en Tlaxcala en 1539, ya que el papel de sultán fue desempeñado por un indio que aparecía.... bajo los rasgos de Hernán Cortés, mientras que el jefe de las tropas de la Nueva España representaba al virrey de la época, Antonio de Mendoza.[112] No es fácil comprender la razón de ese doblamiento de la representación, que sobreponía al relato de la cruzada la actualidad de algunos de los grandes nombres de la Conquista (Pedro de Alvarado), de España (Carlos V, Antonio Pimentel, conde de Benavente) y de la Nueva España.[113] No hay que excluir la posibilidad de que los franciscanos de Tlaxcala hubiesen tratado de imitar así la costumbre europea que confiaba a grandes personajes los principales papeles de esos espectáculos. ¿Qué captaban de todo ello los actores indígenas? Los jóvenes indios que los franciscanos formaban en sus monasterios podían aprender

[111] Tapia (1971), tomo II, p. 555.
[112] Arróniz (1979), p. 68.
[113] *Ibid.*, pp. 69-70.

de memoria sus textos y recitarlos bastante bien. No debe, pues, asombrarnos que esos primeros actores se familiarizaran con el teatro con la misma rapidez con que habían aprendido a leer, a escribir, a dibujar y a veces a comprender el latín. Después, de ordinario fueron los cantores indígenas los que representaron los dramas montados por los religiosos; éstos los habían formado en sus monasterios, dándoles una instrucción espiritual y musical totalmente honorables. Desempeñando en las parroquias las funciones religiosas que no requerían la intervención de un sacerdote, siendo frecuentemente hijos de la nobleza antigua, estaban pues en principio mejor situados que nadie para comprender la exigencia de los franciscanos: transmitir fielmente el mensaje, encarnar un personaje de tal modo que conmoviera e impresionara al público, sin confundir, empero, su persona con el personaje que debían representar.

La reacción de las masas indígenas y de los espectadores plantea otras cuestiones, sobre todo porque no siempre es lícito distinguir al actor del público. La participación indígena revestía a veces una dimensión multitudinaria. Recordemos a los 800 indígenas que representaron en México, en 1539, el gigantesco *Juicio Final* del franciscano Olmos: "Cada uno tenía su oficio y hizo el acto y dijo las palabras que le incumbía hacer y decir y representar y ninguno se impidió a otro."[114] Es muy probable que esos indios hubiesen tenido que desempeñar su propio papel y que, por consecuencia, no hubiesen sentido la distancia que evocamos. A lo que viene a añadirse que, siempre preocupadas por la eficacia, las representaciones franciscanas pudiesen mezclar elementos reales al drama. Siguiendo el hilo del espectáculo, los religiosos bautizaban a los indios, y sus padres aprovechaban la circunstancia para banquetear en toda forma. Tal fue el caso con motivo del auto sacramental dedicado a la natividad de San Juan Bautista.[115]

Algunas de esas iniciativas podían, a pesar de todo, confundir las mentes de los neófitos. La representación del bautismo de San Juan Bautista se hizo mediante el bautizo auténtico de un indio: el rito celebrado prestó su imagen a la escenificación de aquel lejano acontecimiento. Aquí, espectáculo, rito y mito se sobreponen hasta el punto en que podríamos creernos cerca de las celebraciones prehispánicas. Pero, por muy auténtico que fuese su bautismo, ni por un solo instante debía el niño ser considerado como una especie de *ixiptla* de San Juan Bautista. Suponíase que los indios descubrirían mediante el teatro la imagen de un hecho pasado, irremediablemente consumado, representable pero no reiterable. Todo ahí es fingido, no es más que imagen, aun si llegado el caso se confía a algunos elementos auténticos la evocación de una realidad no menos auténtica. Como lo proclamaba el sacerdote en la conclusión del *Juicio Final:* "Ya habéis visto esta cosa terrible, espantosa. Pues así como la véis, todo es verdad porque está escrito en los libros sagrados. ¡Miráos en vuestro propio espejo!"[116]

114 Las Casas (1967), tomo I, p. 334.
115 Horcasitas (1974), p. 84.
116 Arróniz (1979), p. 26.

La imagen-espectáculo pretende ser, por tanto, una imagen especular, un espejo verídico, no por la presencia que instaura sino por el texto sagrado de las Sagradas Escrituras al que remite. La imagen-espectáculo era un ejemplo *(neixcuitilli,* en náhuatl),[117] una ilustración "ofrecida por Dios", de la que cada quien debía sacar provecho. Y sin embargo, las elecciones lingüísticas de los religiosos tendieron la más inesperada de las trampas, pues contradecían el sentido de su gestión: al traducir en sus sermones y en las explicaciones que dispensaban "representar" y "actor" por términos nahuas construidos sobre la raíz *ixiptla,* los franciscanos remitían a los indios al universo prehispánico y abrían las puertas a todas las comparaciones y a todas las confusiones. En un dominio tan sutil como el de la representación, eso fue más que un paso en falso.[118]

El hecho es —y sin duda, por esta razón misma— que la empresa encontró el favor del público indígena. Casi un siglo después de la primera representación del *Juicio Final,* en Tlatelolco en 1533, el cronista indio Chimalpahin no pudo dejar de consignar "el gran maravillamiento y la estupefacción" que concibieron los mexicanos. Los informantes indígenas que colaboraron con el cronista Sahagún sólo tuvieron una palabra para calificar este espectáculo: *tlamauizolli* ("milagroso, maravilloso", en náhuatl).[119] La sorpresa de los letrados indígenas refleja indiscutiblemente la fuerza nueva del mensaje, lo inédito visual de la representación y sus dimensiones propiamente excepcionales. Tal vez se deba, asimismo, a su carácter de espectáculo, de "puesta en imágenes" del mito cristiano. La "representación" cristiana sustituía en adelante a la "presentación" y la actualización ritual de los tiempos precortesianos. Los nobles hacían este descubrimiento y esta experiencia como habían descubierto el cristianismo, la escritura, la pintura y la música occidentales.

Y sin embargo, ¿equivale esto a decir que el conjunto del público estaba al unísono de sus élites cristianizadas, que había captado plenamente el propósito de los franciscanos y que tenía conciencia de estar frente a algunos decorados, unas máquinas y sobre todo unos actores, y no de unos *ixiptla* de filiación prehispánica? Lo que se sabe de la posteridad del teatro indígena,[120] transformado y "enriquecido" por los cantores indios y sus sucesores nos incita, en este punto, a formular las más expresas reservas.

Imagen-memoria, imagen-espejo e imagen-espectáculo: los religiosos revelaron a los indios de México lo esencial de la imagen del Occidente. Les enseñaron igualmente a reproducirla, a pintarla, a esculpirla. La idoloclastia no había sido más que un preludio. La guerra de las imágenes había entrado definitivamente en su fase conquistadora y anexionista. Los religiosos la subordinaban a su ambicioso designio de crear a un hombre nuevo, en principio arrancado irremediablemente de su pasado pagano, provisto de

[117] *Ibid.*, p. 22.

[118] "*Ixiptlati*: representar a una persona en una farsa", en Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana,* México, Antonio de Espinosa, 1571.

[119] Arróniz (1979) , p. 20 y *supra,* nota 100.

[120] Horcasitas (1974), pp. 87, 165.

un cuerpo cristiano cuyo uso estaba tan minuciosamente reglamentado como el ejercicio de su imaginario. Las imágenes cristianas de las pinturas, de los frescos y del teatro debían sustituir a los ídolos destruidos y a las visiones prohibidas del sueño y de los mundos que aún podía mostrar el consumo de los hongos y de las drogas.

La imagen revelaba al indio su nuevo cuerpo, cuya carne visible recubría un alma invisible. Por medio de la perspectiva, le asignaba el punto de vista de un espectador, fuera del campo visual pero privilegiado, cuya mirada y cuyo cuerpo participaban plenamente en la contemplación que ella instauraba.[121] Un espectador dotado, idealmente, de un "ojo moral" que, gracias al libre albedrío y a la fe, debía adquirir el dominio de la imagen verdadera para librarse del engaño del demonio y de las trampas de la idolatría. Inversión justa de las cosas: mientras que una mitad de Europa se hunde en la herejía protestante, México ofrece las promesas de una nueva cristiandad de la que no pocos misioneros hubieran querido excluir a los españoles.

[121] Arasse (1986), p. 228.

El México Colonial o Nueva España en el siglo XVII



IV. LOS EFECTOS ADMIRABLES DE LA IMAGEN BARROCA

A MEDIADOS del siglo XVI, en un México que ya no es el de la Conquista, la Iglesia hace más tolerante su política de la imagen. La ciudad de México cuenta entonces con una decena de miles de españoles, y tal vez otros tantos mestizos y mulatos.[1] Ante el mundo indígena de los campos, encuadrado por los religiosos y diezmado por las epidemias, surge una sociedad nueva, urbana, a la vez pluriétnica y europea que —como la nuestra de hoy— cotidianamente vive la experiencia sin precedente de los mestizajes. A ello no fueron indiferentes la Corona y la Iglesia. Treinta años después de la llegada de Pedro de Gante, la modificación marcada por la Iglesia obedece a un plan político: la voluntad de la Corona de intensificar su dominio sobre el clero mexicano, de someter lo religioso a la jerarquía y los obispos a la tradición. Con ese fin, en 1551 Carlos V pone a la cabeza de la Iglesia mexicana a un teólogo tradicionalista, el dominico Alonso de Montúfar. Se consuma la ruptura con el evangelismo "radical, utópico" de los primeros misioneros.[2]

EL GRANADINO MONTÚFAR

Montúfar es un enemigo de las inclinaciones erasmianas que su predecesor Juan de Zumárraga y otros franciscanos habían cultivado. Llegado en 1554 a la Nueva España, el segundo arzobispo de México se muestra resuelto a poner fin a las veleidades reformistas, aplicando al pie de la letra la legislación católica. Pero también se inclina a conservar el ritual tradicional y a respetar ciertas formas de la devoción popular ibérica. Con esta perspectiva, el Consejo de Indias había dispuesto que el prelado partiese sin tardanza rumbo a América: la evangelización de los indios y la organización de las parroquias exigían la presencia de una autoridad indiscutida que sólo podía ser la del arzobispo de México, a quien —gesto revelador— el rey confió la misión de velar por la construcción de la nueva catedral.[3] El periodo barroco será en América la época de las catedrales.

El enfrentamiento con los regulares resultó una tarea titánica debido a que sentían muy segura su posición. En efecto dispondrían durante todavía algunos decenios de varias grandes cartas de triunfo: un notable conocimiento del terreno y de las culturas, nexos excepcionales con la población

[1] Peter Gerhard, *A Guide to the Historical Geography of New Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972, p. 182.

[2] Marcel Bataillon, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, FCE, 1982, p. 828 (versión francesa, nota 13, capítulo III).

[3] O'Gorman (1986), p. 128.

indígena, la palpable escasez de sacerdotes regulares que pudieran entrar al relevo y, por último, el afán que, pese a todo, había tenido la Corona de no indisponerse con unos aliados tan estorbosos cuanto indispensables: Los enfrentamientos en el seno del clero católico no se reducen a cuestiones de poder y personales. También incluyen preferencias culturales y religiosas de importancia decisiva. Las intervenciones de Montúfar inauguran la época de la Iglesia tridentina y del México criollo. Para arrancar a los indios de las manos de los religiosos y ganarlos para el clero secular, el arzobispo se apartó de la política de *tabla rasa* practicada por los misioneros que habían esperado lograr una ruptura incondicional con el pasado pagano.

Originario de Loja, en la provincia de Granada, hijo de conquistadores que habían acudido a poblar el reino moro caído en 1492, Montúfar se crió en contacto con el mundo morisco* en un marco ya colonial.[4] De Loja a Granada, donde fue calificador del Santo Oficio y donde enseñó, Montúfar pudo conocer la experiencia de la diferenciación cultural, de la implantación del cristianismo en tierras del Islam y de la integración de los vencidos.[5] A este respecto se recordará que el reino de Granada vivió hasta 1566 en estado de prórroga cultural, conservando en lo esencial sus "costumbres" y beneficiándose de la laxitud del tribunal de la Inquisición.[6] Es decir, el granadino Montúfar tenía razones para moderar la intransigencia de los religiosos que se empecinaban en prohibir toda forma de acomodo entre el paganismo antiguo y el cristianismo de los neófitos. Derivó de ahí una política más tortuosa, que no vaciló en aplicar en un dominio de gran riesgo, repudiado por los franciscanos, ya que se basaba en la recuperación de una sensibilidad idolátrica y la explotación de un culto floreciente en el decenio de 1550, el de las imágenes: "ahora en este tiempo se hacen imágenes de Nuestra Señora y de los santos, las cuales se adoran ahora por todas partes".[7]

Se trataba de una táctica que había sido estrictamente limitada —huelga decirlo— por los guardianes de la ortodoxia, pero suficiente, a ojos de los indios, para facilitar su acceso al cristianismo. Por cierto, el término "transición" sería preferible al de apertura o de compromiso, una transición que no sólo facilitaría el tránsito del pasado al presente, sino que también favorecería los intercambios entre las diversas poblaciones de la Colonia, españoles, negros, mestizos, indios, alentados todos ellos a adoptar las mismas creencias y las mismas prácticas. Vemos en Montúfar una visión social, un designio político y una ambición religiosa que explican bastante bien el papel que, supuestamente, asumió en la difusión del culto de la Virgen de Guadalupe.

* El término "morisco" se aplica a los moros de España que se convirtieron al cristianismo y aceptaron la dominación cristiana.

[4] Antonio Garrido Aranda, *Organización de la Iglesia en el reino de Granada y su proyección en Indias*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1979, pp. 186–187.

[5] *Ibid.*, p. 254.

[6] *Ibid.*, p. 102; Antonio Domínguez Ortiz y Bernard Vincent, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

[7] Fernández del Castillo (1982), p. 12.

La cuestión de la Virgen de Guadalupe

Los primeros balbuceos del culto son mal conocidos. El historiador mexicano Edmundo O'Gorman ha reconstruido de manera bastante convincente los meandros de una historia que habría encantado a Leonardo Sciascia.[8] Al principio hay sólo una ermita edificada a comienzos del decenio de 1530 por los primeros evangelizadores sobre la colina del Tepeyac, en el sitio de un templo prehispánico, una decena de kilómetros al norte de México; es decir, una capilla que los indios visitan perpetuando una tradición ancestral; luego, en el decenio de 1550, una devoción española a una imagen muy reciente. La sociedad criolla que apenas se esboza se dirige al santuario en peregrinación ("romería") para ahí rendir culto a una Virgen pintada, Nuestra Señora de Guadalupe. Por esta época, el 8 de septiembre de 1556, un franciscano denuncia, desde el púlpito, el nuevo culto. El sermón causa un escándalo.

A decir verdad, la colina del Tepeyac atraía desde tiempo atrás a los indígenas: un santuario consagrado a la Madre de Dios, Toci ("Nuestra Madre") se elevaba en el lugar desde antes de la Conquista, y la divinidad ctónica recibía ahí las ofrendas y los sacrificios. Empecinados en sustituir por doquier el paganismo por el cristianismo, algunos franciscanos habían levantado ahí una capilla consagrada a la Virgen, sin atribuir demasiada importancia a ese modesto santuario que ellos administraban desde lejos. Huelga decir que la sobreposición de los espacios de culto, que además suele ser la regla en México (como lo fue en la vieja Europa al salir del paganismo), allanaba el camino a toda clase de acercamientos más o menos fortuitos.

Todo parece indicar que la imagen primitiva que veneraban los indios —suponiendo que haya existido— no era la imagen que hoy conocemos. La representación actual habría remplazado a una efigie de segundo orden, lo bastante oscura para no llamar la atención y demasiado mediocre para resistir la prueba del tiempo. Aunque no sea fácil reconstruir las circunstancias de la aparición de la imagen de Guadalupe, es probable que la intervención del arzobispo Montúfar haya sido decisiva. El arzobispo había pedido a un pintor indígena, Marcos, una obra inspirada en un modelo europeo y pintada sobre un soporte de factura indígena, que hizo colocar discretamente en el lugar (o al lado) de la imagen primitiva. Efectuada en 1555,[9] la sustitución, en apariencia carente de importancia, tuvo enormes consecuencias. Su instalación subrepticia le confirió el aura del misterio (y, ¿por qué no, del milagro?), ya que el prelado confirmó los prodigios asociados a la imagen y atribuyó el origen del culto al propio Jesucristo.[10] Por lo demás, no sin éxito: los españoles acudieron en romería a la colina del Tepeyac. Hacia la misma época pero bajo otros cielos, en 1559, para luchar contra la iconoclastia angli-

[8] En *Destierro de sombras* (1986), obra de la que, sin embargo, no compartimos la totalidad de las hipótesis.

[9] O'Gorman (1986), p. 168. Montúfar había mandado restaurar la ermita y la había confiado a un cura secular.

[10] *Ibid.*, p. 70.

cana y devolver su lustre al culto de las imágenes, un monje de Dublín intentó explotar el milagro de un Cristo que sangraba. El prodigio causó emoción, pero las autoridades descubrieron el subterfugio y el acontecimiento se rechazó, cayendo al rango de las supersticiones.[11] Montúfar gozaba en México de una posición de fuerza muy distinta.

Mejor aún. La introducción de la imagen pudo ser interpretada en términos hierofánicos por los medios indígenas que aún no parecían compartir el entusiasmo español ("no eran devotos de Nuestra Señora").[12] Los escritos de los indios letrados reflejan esto en la segunda mitad del siglo y comienzos del siglo XVII, con una fecha que oscila entre 1555 y 1556. El *Diario* de Juan Bautista consigna en el año de 1555: "Se apareció Santa María de Guadalupe en Tepeyacac." Los *Anales de México* retienen: "1556 XII-Pedernal: Descendió la Señora a Tepeyacac; en el mismo tiempo humeó la estrella". El cronista Chimalpahin lo confirma: "1556: se apareció nuestra amada madre Santa María de Guadalupe en Tepeyacac".[13] De hecho, si miramos de más cerca ¿no equivale la aparición de 1555 a la producción de un *ixiptla* en sentido antiguo, dado que la manifestación de una presencia divina se deriva de la fabricación y de la presentación del objeto de culto? Chimalpahin registra en los mismos términos la "aparición" del crucifijo de Totolapan, aunque se trate manifiestamente de un objeto, de una representación y no de la persona de Cristo.[14] También es revelador que las crónicas anoten el acontecimiento de 1555 como una aparición única de la Virgen, confundiendo el modelo y la copia, mientras que la leyenda oficial, tal como cunde en el siglo XVII —el *Nican Mopohua*—, hace que se sucedan y asocia dos tipos de "apariciones": las de la Virgen sobre el Tepeyac, y la de la imagen milagrosa.

La relación ancestral con un lugar de culto quedaba reforzada, en adelante, con el milagro de una imagen y la presencia de un *ixiptla* divino que los cronistas indígenas se apresuraron a consignar. Hay que abonarle, pues, un doble triunfo al prelado: la difusión contrarreformada del culto mariano y su territorialización, anclándola sólidamente en el antiguo santuario de Toci-Tonantzin. Montúfar se basaba, a la vez, en el valor de "grande ejemplo"[15] de la piedad española, en sus efectos de arrastre sobre el medio indígena, así como en los antecedentes autóctonos del culto del Tepeyac: "en el vigoroso empeño que puso el señor Montúfar [...] subyace el propósito de remozar con aquella nueva imagen el viejo culto de substitución de la diosa Tonantzin".[16] El nombre de la divinidad, "Nuestra Madre", convenía perfectamente a la Virgen cristiana. Los indios habían conservado el hábito de dirigirse al Tepeyac. Los españoles fueron atraídos por la imagen nueva que mandó colocar Montúfar, por los milagros que operaba y, para apropiarse mejor esta devoción, dieron a la Virgen el nombre de Guadalupe. A

[11] Phillips (1973), p. 117.
[12] O'Gorman (1986), p. 70.
[13] *Ibid.*, p. 28.
[14] Chimalpahin (1965), p. 288.
[15] O'Gorman (1986), p. 71.
[16] *Ibid.*, p. 139.

su vez, las multitudes indias siguieron el ejemplo de los europeos y adoptaron la apelación española, sin dejar empero de darle el nombre de Tonantzin. Cada grupo debía, simultáneamente o por turnos, atraerse la devoción: tan grande así era la fascinación ejercida por la imagen y por los prodigios que se le atribuían.

¿Qué intentaba el prelado? ¿Satisfacer fines políticos anulando la influencia franciscana e interviniendo en el cristianismo naciente de los indígenas? Es muy probable. Quería seducir a los indios proponiéndoles una forma de cristianismo más compatible con la tradición autóctona, o al menos capaz de inscribirse menos brutalmente en la huella de las prácticas antiguas; quería seducirlos para sustraerlos al imperio de sus pastores franciscanos, ya que el prelado exhortaba a toda su grey —incluidos los indios— a rendir un culto a la Guadalupana cuyas virtudes milagrosas exaltaba sin intentar, empero, dar un origen sobrenatural a la imagen.[17] Ésta debía ser la obra y el triunfo del siglo XVII mexicano.

La invención satánica

Aunque la iniciativa pareció haber tenido gran éxito, no pasó inadvertida: desencadenó la oposición de los dignatarios franciscanos de la Nueva España, que encontraron así la ocasión de exponer, por todo lo alto, la manera en que concebían las imágenes y su utilización. Las cosas sucedían como si la guerra de las imágenes se desplazara parcialmente, hasta llegar al seno mismo de la Iglesia católica. En 1556, en un sermón que causó gran revuelo, el provincial de la orden, Francisco de Bustamante, ataca el culto rendido a la imagen y la gestión del arzobispo: "y venir ahora a decirles a los naturales que esa imagen pintada ayer por un indio llamado Marcos hacía milagros, era sembrar gran confusión".[18] Veinte años después, el cronista Sahagún, uno de los más grandes conocedores del mundo indígena, denunciaba acremente el equívoco del nombre nahua de la Virgen *(Tonantzin,* "Nuestra Madre", mismo que designaba a la antigua diosa) y se interrogaba sobre el sentido que debía darse a las peregrinaciones que al lugar efectuaban en muchedumbre los indios: "parece esta invención satánica para paliar la idolatría". Se observará que las imprecaciones de Sahagún iban dirigidas esta vez al mantenimiento de una relación pagana en un lugar de culto: "vienen de lejanas tierras a esta Tonantzin como antiguamente",[19] y la conservación de un vocablo antiguo. La imagen, en sí misma, no era concebida como el instrumento de la "paliación" o, si se prefiere, del sincretismo. En apoyo de su crítica, el cronista franciscano evocaba los cultos sospechosos de Santa Ana (Tlaxcala) y de San Juan (Tianquizmanalco), donde el mismo fenómeno parecía producirse, ya que disimularía algunas prácticas

[17] *Idem.*
[18] *Ibid.*, p. 86.
[19] Sahagún (1977), tomo III, p. 352.

ancestrales de peregrinación y de devociones centradas en divinidades recubiertas de un vocablo cristiano. En ese sentido, la gestión de Montúfar se sitúa en las antípodas de la de Sahagún. Se basa en la sobreposición de los lugares y la aproximación de los nombres, explota el arraigo en la tierra y en las memorias, se basa en la progresiva confusión-sustitución en las mentes, sin inquietarse por eventuales deslices, que Sahagún describe y condena veinte años después.

Hacia una nueva política de la imagen

La estrategia mariana de Montúfar se entronca en la lenta formación de una nueva política de la imagen, de la cual el asunto de la Virgen de Guadalupe no es más que uno de los signos precursores. Esta política se esfuerza por emplear al máximo este instrumento, tratando de mantenerlo bajo su dominio. Al menos tres instituciones intervienen en la cuestión de las imágenes en el decenio de 1550: el virrey, los pintores y la Iglesia, y más si, en el seno de la Iglesia, se distingue al arzobispo, los franciscanos y el concilio.

Desde 1552, el virrey don Luis de Velasco ordena que los pintores indígenas sean sometidos a examen. En 1555, el Primer Concilio Mexicano reunido por Montúfar manifiesta abiertamente sus inquietudes. Decide reglamentar la fabricación de las imágenes, para acabar con lo que él llama las "abusiones de pinturas e indecencia de imágenes": Pues "en estas partes conviene más que en las otras proveer en esto por causa que los indios sin saber pintar bien ni entienden lo que hacen, pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo cual resultó en menosprecio de nuestra santa fe".[20] Puede adivinarse el ataque, apenas velado, dirigido contra la obra de los misioneros que desde hacía 30 años se habían encargado de evangelizar a los indios y de enseñarles la pintura. Por lo demás, resulta revelador que el granadino Montúfar haya visto en Pedro de Gante, oriundo de la Europa septentrional, al rival directo de su poder.[21] El franciscano flamenco ejerce por entonces una influencia considerable sobre los indios de la capital y sigue siendo uno de los principales introductores de la imagen europea en la Nueva España. El concilio denuncia, en conjunto, la "anarquía reinante", la mala calidad de las obras, la "indecencia" del contenido y las supersticiones ("abusiones") que de todo ello se derivan. Para corregir esa situación considerada alarmante, se proponen medidas draconianas. Una de ellas, sobre el control de la creación y de la difusión; otras, tendientes a expurgar sistemáticamente las obras existentes. La Iglesia pretende supervisar la fabricación, el comercio de las imágenes, su evaluación mercantil. Todos los frescos, todos los retablos y los cuadros de los santuarios de la Nueva España deben ser "visitados" para conferirles una apariencia más conforme a la ortodoxia o, abierta-

[20] Toussaint (1982), p. 34.
[21] O'Gorman (1986), p. 132.

mente, eliminar las obras "apócrifas o indecentes".[22] Asimismo, los santuarios "superfluos" son condenados a desaparecer bajo la piqueta de los demoledores.

Esta ambiciosa política revela, una vez más, el lugar que México ocupa en la evolución del mundo católico. Los decretos del Primer Concilio Mexicano de 1555 se anticipan a las preocupaciones del Concilio de Trento, ya que el decreto tridentino sobre el empleo legítimo de las imágenes se publica en 1563,[23] aunque el concilio de México haya hecho mayor hincapié en la forma, en el contenido y la producción de la imagen que en las modalidades de su empleo. En esas circunstancias, la iniciativa del arzobispo Montúfar puede servir como ejemplo: al favorecer el culto de la Virgen del Tepeyac, la Iglesia ordena, impone y difunde una imagen capaz de captar la devoción de las heteróclitas multitudes de la Colonia.

Cierto es que las decisiones conciliares provocaron protestas. Dos años después del concilio de 1555, los pintores europeos sometieron a la Corona las ordenanzas que debían regir en su gremio.[24] Obtuvieron del virrey el derecho de examinar las pinturas y las imágenes "hechas y por hacer". Pedían que la venta de las imágenes sólo se efectuara en las iglesias, que se evitara pintar ángeles sobre las camas o cruces e imágenes de San Antonio en las escaleras y los rincones; que no se representaran sátiros ni animales en los retablos. Los pintores se proponían reglamentar la venta y la reventa de las imágenes que no salían de sus manos para proscribir los errores y los defectos de representación. La corporación pretendía ejercer, pues, un derecho de supervisión, a la vez comercial, técnica e ideológica.

En esos mediados del siglo XVI, las competencias de la Iglesia y los artistas en materia de producción, de comercialización o de peritaje se imbricaban, cuando no chocaban unas con otras. ¿Debía el pintor someterse a la Iglesia para proceder a los retoques y a las correcciones que las autoridades eclesiásticas pretendían imponer, o podía intervenir por sí mismo? ¿Se limitaban sus atribuciones al dominio profano, o disponía de alguna autoridad en materia de figuración sacra?

La instalación en la ciudad de México del tribunal de la Inquisición en 1571 debía aclarar las cosas y dar a la Iglesia y a la Corona los medios institucionales para ejercer su vigilancia, controlar y castigar.[25] Durante dos siglos y hasta el término de la dominación colonial, el Santo Oficio se reservó la supervisión de las imágenes y se encargó de nombrar a los eclesiásticos —los *calificadores*— cuya tarea consistiría en examinar las representaciones de cualquier origen, sagrado o profano, que pasaran por sus manos. Esos especialistas estarían rodeados de expertos que recibirían títulos diversos: "Celador de la imaginería", "Examinador de las imaginerías" o, aun, "Ex-

[22] Francisco Antonio Lorenzana, *Concilios provinciales primero y segundo*, México, Antonio de Hogal, 1769, pp. 91–92.
[23] Damisch (1972), p. 71.
[24] Toussaint (1982), p. 220.
[25] Sobre la actividad del Santo Oficio, véase el indispensable estudio de Solange Alberro, *Inquisition et société au Mexique. 1571-1700*, México, CEMCA, 1988.

purgador de imágenes". En su mayoría eran reclutados en el mundo del arte, como aquel Pedro López Florín que hacia 1529 ejercía en Puebla las funciones de "maestro mayor" —es decir, arquitecto— de la catedral.[26] En realidad los nexos más estrechos podían unir a los pintores con la Inquisición: en 1643 el pintor Sebastián López de Arteaga, uno de los artistas más brillantes del siglo XVII mexicano, solicitó que se le otorgara el cargo de notario del Santo Oficio, y lo logró.[27] En el microcosmos de las élites del virreinato, los diversos medios estaban tan fuertemente imbricados que todo concurría a hacer de la imagen barroca el objeto de un consenso y de una política bastante coherente. Pero volvamos a sus orígenes.

Si el florecimiento tan discutido del culto de la Guadalupana se inscribe a la vez en una Iglesia dividida y en una sociedad que comienza a preocuparse por las imágenes que produce, a más largo plazo también revela el discreto esbozo de una clara explotación de la imagen, que es posible gracias al éxito de una estrategia eclesiástica, al impulso de un medio de artistas y al aumento de una población criolla y mestiza. Entre 1550 y 1650 se desplegó, por relevos sucesivos, la imagen barroca colonial. No busquemos en ella la aplicación pura y simple de un programa teórico sino, antes bien, los caminos múltiples que afloran en las fuentes, de manera a menudo esporádica y parcial. La información de 1556, desencadenada por el sermón "escandaloso" de Bustamante, las escasas alusiones de las crónicas indígenas y, más tarde, el libro de Miguel Sánchez sobre la Virgen de Guadalupe (1648), para no citar sino los hechos más conocidos, nos ofrecen algunos datos precisos pero incompletos y que, sin embargo, bastan para revelar la complejidad extrema de una creación continua que nunca se reduce a la traducción plástica de un discurso estético, político y religioso, y que sin cesar obliga a entrecruzar los hilos de la historia del arte y la historia de las instituciones, de la historia social y de la historia cultural. De ahí el inevitable puntillismo de nuestra investigación, en su tentativa de captar un objeto que, por su naturaleza misma, desborda el análisis discursivo y deja pocas huellas en los archivos.

El culto de los santos

Varias iniciativas de Alonso de Montúfar prepararon las condiciones del surgimiento de la imagen barroca en México. En este aspecto, la rivalidad que lo opuso a los franciscanos no dejó de evocar las luchas que se entablarían entre los "creadores del programa". Para ambos bandos, todo giró sobre la cuestión de la representación de lo invisible. Y no se trataba de un simple debate sobre la forma o el estilo, sino de la definición, del funcionamiento y del buen uso de la imagen: imagen-memoria contra imagen-milagro, imagen didáctica contra imagen taumatúrgica... Montúfar y sus sucesores iban a triunfar.

[26] AGN, *Inquisición* (Puebla, 1629), vol. 363, exp. 21.
[27] Toussaint (1982), pp. 100–101.

Del lado del arzobispo, la empresa comenzó siendo prudente. A primera vista, hasta parecía que los partidarios de Montúfar —es decir, los defensores del culto de la Guadalupana— compartían los argumentos de sus adversarios franciscanos: "No se hace reverencia a la tabla, ni a la pintura sino a la imagen de Nuestra Señora y [...] la reverencia que a la imagen se hace no para allí, sino va a lo representado por ella y que así [los indios] deben entenderlo."[28] Nadie confundiría la copia con la "divinidad" representada.

Los testigos de la información de 1556 mostraron la misma prudencia cuando redujeron los "milagros" atribuidos a la imagen a las pruebas, tan humanas, del espectacular favor que obtuvo la devoción mariana. En ello no hay nada asombroso ya que la información de 1556, supuestamente, debía lavar al arzobispo Montúfar de la sospecha de haber encubierto o fomentado una devoción idolátrica. La intervención del arzobispo también estuvo rodeada de precauciones verbales que intentaban tanto aplacar a sus críticos franciscanos como borrar los aspectos discutibles y temerarios de la empresa. En esa fecha aún tuvo que medir sus palabras y minimizar algunas iniciativas que podrían desencadenar enfrentamientos nocivos. Por cierto, ello no impidió al prelado sostener sus creencias y unas prácticas cuya difusión no hacía más que reforzar su designio.

El interés, más que cómplice, que se dio al culto de la Virgen de Guadalupe y a su imagen se unió al espíritu de las decisiones adoptadas por el Primer Concilio Mexicano. La asamblea favoreció el culto de los santos, de los "patrones de las iglesias catedrales y de los pueblos".[29] Designó a San José como patrono de la Iglesia mexicana en sus condiciones de intercesor tradicional contra "las tempestades, el trueno, los rayos y el granizo que tanto atormentan esta comarca".[30] El concilio apoyó, igualmente, el culto de la Virgen en sus diversas advocaciones. Sin hacer de esas medidas la emanación de una tendencia invasora e indiscriminada a la dulía, hemos de suponer que podían facilitar la difusión de una piedad ibérica tradicional y aproximar insensiblemente el cristianismo al universo indígena: al espacio saturado de ídolos sucedía lo un nuevo espacio poblado de santos y de sus imágenes. Tanto más cuanto que la Iglesia de Montúfar sabía explotar el papel de la imagen en la devoción popular y la piedad secular. Lo demostró difundiendo el culto del Tepeyac, elevado a la categoría de "ejemplo" que obtendría la adhesión de los indios: se esperaba verles invocar la intercesión de la Virgen, siguiendo el ejemplo de los españoles, "gente de la urbe" y "damas y señoritas de calidad". Ello era invertir la argumentación de los franciscanos que consideraban la imagen como objeto de "escándalo" y de disturbios civiles. Convertido en fermento de devoción y de aplacamiento, el culto del Tepeyac fue asociado por sus promotores a un saneamiento de las costumbres, a la suspensión de los juegos y de los "placeres ilícitos".

La aptitud de la Iglesia tridentina de Montúfar para la solución negocia-

[28] O'Gorman (1986), p. 99.
[29] Lorenzana (1769), p. 67.
[30] O'Gorman (1986), pp. 119–120.

da rompió con la actitud más radical de los primeros misioneros. Por lo demás, no es imposible que Montúfar haya guardado, en su fuero interno, el recuerdo de la experiencia granadina y de las tentativas de integración de las poblaciones moriscas, que haya conservado una sensibilidad a las formas populares tradicionales, un hábito de lo híbrido, mientras que su predecesor Zumárraga desconfiaba en el más alto grado de los "abusos" de las muchedumbres, como de todos los goces profanos y licenciosos.[31] No se trata de atribuir a Montúfar la desviación más o menos deliberada, casi sistemática, de ciertas manifestaciones del paganismo indígena. El objetivo del prelado no era aproximar las culturas sino favorecer la homogeneización de las poblaciones de la Colonia en torno de los intercesores designados por la Iglesia, abriendo a los indígenas las grandes liturgias europeas en las catedrales y las iglesias diocesanas.

Ese pragmatismo, que rompió con la conducta de los franciscanos y pareció destinado a socavar su empresa, se revela en extraños silencios. ¿Cómo comprender que los indios se hayan dirigido al Tepeyac para adorar a Tonantzin sin que las autoridades eclesiásticas hubieran tratado de saber si ese nombre designaba a la antigua diosa-madre o a la cristiana Virgen de Guadalupe? Tanto más cuanto que, para el franciscano Bernardino de Sahagún o, mucho después, para el dominico Martín de León (1611), la duda quedaba excluida, "muchos de entre ellos lo entienden por lo antiguo".[32] Otros cultos, prósperos en aquella época, reposaban sobre similares ambigüedades, denunciadas por algunos pero al parecer toleradas por la jerarquía, que contaba sin duda con que los indígenas acabarían por olvidarse de Toci, Tonan o Tezcatlipoca para sólo rendir culto a Santa Ana, la Virgen y San Juan: cálculo fundado en el poder de absorción de una religiosidad tridentina que culminó en la época barroca.

EL RECURSO AL MILAGRO

Los primeros evangelizadores desconfiaron de lo milagroso. Se negaron a explotar los prodigios del cielo para confirmar la fe cristiana: "El Redentor ya no quiere que se hagan milagros, porque ya no son necesarios."[33] Esas posiciones revelaban la influencia erasmiana que indiscutiblemente había marcado a la primera Iglesia mexicana y a su jefe, Juan de Zumárraga. Contra un Montúfar que contaba, un poco apresuradamente, con la curación milagrosa de un criador de ganado para asegurar el prestigio de la imagen de la Guadalupana, inmediatamente se elevaron voces de franciscanos para deplorar la ausencia de un examen serio de los milagros: "Era menester haber verificado los milagros y comprobádolos con copia de testigos."[34] No vaci-

[31] *Ibid.*, pp. 141, 105; sobre Zumárraga, Bataillon (1979), p. 826.

[32] Martín de León, *Camino del cielo en lengua mexicana*... México, 1611, fol. 96 vº.

[33] *Regla Christiana breve*, citada en Joaquín García Icazbalceta, *Don Fray Juan de Zumárraga*, México, Porrúa, 1947, tomo II, p. 67.

[34] O'Gorman (1986), pp. 78, 87.

laron en exigir que se castigara a quienes difundían los pretendidos milagros de la Virgen. También fueron franciscanos quienes en 1583 denunciaron a la Inquisición los errores que sembraba entre los indios el traspaso a la ciudad de México del crucifijo milagroso de Tololapan, pero sin duda más por celos —el crucifijo pertenecía a los agustinos— que por desconfianza del milagro.[35]

En el caso de la Guadalupana, el milagro no sólo fue la expresión de la eficacia de la imagen. También se derivó de su aura de *ixiptla* cristiano; nació del misterio que recubrió su origen, su factura y su aparición terrestre; fue cobrando cuerpo a medida que el autor indígena de la imagen iba cayendo en el olvido. Pero además fue necesario, para que el milagro de la imagen fuese verosímil y creíble, que los tiempos se prestaran. La Iglesia tridentina contribuyó poderosamente a ello basándose en los milagros, las apariciones, los sueños y las visiones, para apuntalar el sistema sobrenatural en el que pretendía hacer penetrar y comulgar a todos los fieles de la Nueva España. En ruptura con las reticencias de los primeros franciscanos pero con el concurso eficaz de los jesuitas —que llegaron al rescate en 1571— explotó a fondo y simultáneamente los recursos de la imagen, del milagro y del sueño.[36]

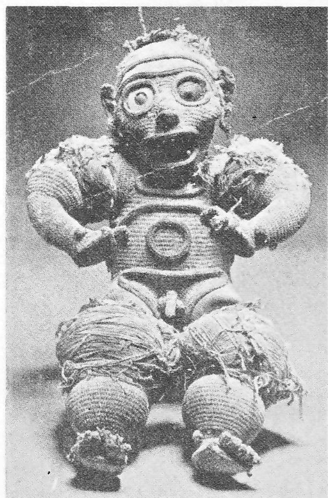
Decenas de experiencias visionarias, enmarcadas, catalogadas y difundidas por la Compañía de Jesús, familiarizaron a las multitudes indias y mestizas con el otro mundo de los cristianos. La visión edificante se comentó y repitió en sermones que solían recurrir a la dramatización y al psicodrama colectivos. La visión estaba estrechamente emparentada con la imagen. Reposaba sobre algunos empleos concurrentes y afinidades dramáticas, pero también se debía al hecho de que el contenido formal de los sueños y de los delirios remitía, de manera cautivante, a los cánones pictóricos y estéticos de la segunda mitad del siglo XVI. Los espacios oníricos que recorren los visionarios indígenas y mestizos tenían su equivalente en la pintura manierista de la época, y el mismo orden visual, alimentado de las mismas formas y los mismos fantasmas, regía la pintura y la experiencia subjetiva. Lógica pictórica y lógica fantasmagórica siguieron vías paralelas al menos durante un siglo. Lo invisible se volvió visible, la convención pictórica imbuyó lo subjetivo. En la primera mitad del siglo XVII, el pintor Luis Juárez llenó sus obras de aberturas visionarias, cernidas de nubes luminosas y de ángeles que se perdían en el brillo de la divinidad.[37] Los santos en éxtasis presenciaban la irrupción de lo sobrenatural en el espacio humano; modelaron con su postura hasta la manera de recibir la imagen en su rigidez y su tensión.[38] Y, como el espectáculo visionario, tampoco la contemplación escapó de las convenciones.

[35] AGN, *Inquisición*, vol. 133, exp. 23 (México, mayo 1583).

[36] Gruzinski (1988), pp. 254–255; y nuestra contribución a Jean-Michel Sallmann, *Visions indiennes, visions baroques...*, Payot.

[37] Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y obra*, México, UNAM, 1987, p. 161.

[38] Véase, por ejemplo, la "Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue", de Luis Juárez *(ibid.*, p. 199).


1

El descubrimiento de América desencadenó una gigantesca guerra de imágenes. En cuanto Cristóbal Colón pisó las playas del Nuevo Mundo, los navegantes se interrogaron sobre la naturaleza de las imágenes que poseían los indígenas de Cuba y de Santo Domingo. Las observaron, las describieron y, después, las eliminaron. Algunas extrañas "figurillas sentadas", pronto asimiladas a espectros, los zemíes (1), se libraron de la aniquilación para encontrar refugio en los museos de Europa.

Con la conquista de México (1519-1521) comenzó la destrucción sistemática de los ídolos indios, por doquier remplazados por imágenes de la Virgen y de los santos. Los conquistadores encabezados por Cortés, y después los misioneros (2), borraron, quemaron y destrozaron las pinturas y las estatuas mexicanas.

2



3



4

La ofensiva prosiguió: a partir de 1525 los religiosos españoles introdujeron la imagen europea que el grabado había contribuido a multiplicar y a difundir por doquier. La imagen fue concebida como instrumento de evangelización; difundió los grandes episodios de la historia sagrada, el Domingo de Ramos, la Crucifixión, la Resurrección (3, 4, 5). Pero al tiempo que era un mensaje, permitió descubrir objetos figurativos nuevos, formas y estilos de representación inéditos: en desorden, el hieratismo medieval (4, 5), la animación de la imagen renacentista que utiliza varios planos (3), la ciudad europea que ningún indio había contemplado jamás (3).



5

La figura humana predominó: Dios se ha hecho hombre y la Virgen (6) es una mujer, mientras que los dioses antiguos (2) eran seres híbridos, hechos de una amalgama de adornos y de atributos que los evangelizadores juzgaron monstruosos.

Para evangelizar a los indios, algunos religiosos crearon catecismos que representaban visualmente los rudimentos de la doctrina cristiana en tiras dibujadas (7). Pero la invasión de las imágenes fue más que una revolución de las formas: disimuló la inculcación de un nuevo orden visual que trastornaba los hábitos indígenas. Así, la imagen cristiana yuxtapuso dos registros, el terres-



6

tre y el sobrenatural. La *Misa de San Gregorio* en Cholula (8) relata la aparición de Cristo con los estigmas y los instrumentos de la Pasión al papa Gregorio Magno: ¿cómo, ante este fresco, pueden los indios distinguir la realidad, de lo histórico (el papa, los eclesiásticos) y del milagro y lo sobrenatural (Cristo, el Divino Rostro...), ya que no comparten ni la misma concepción de la divinidad ni, siquiera, el mismo sistema de convenciones?

En la segunda mitad del siglo XVI a la imagen franciscana, que se dirigía prioritariamente a los indios, la sucedió una imagen que explotaba el milagro y trataba de reunir en torno de intercesores comunes a las etnias que componían la sociedad colonial: españoles, indios, mestizos, negros y mulatos. La efigie milagrosa de la Virgen de Guadalupe (9) es el arquetipo de esta imagen nueva, manierista y después barroca. Alentado

7



8





9



10

desde el decenio de 1550 por el arzobispo, el culto fue lanzado definitivamente en 1648 por el clero de la capital. La imagen barroca generó en torno de ella un consenso que trascendía las barreras étnicas y sociales, sacralizaba la tierra en que había aparecido y sostenía la afirmación de un "protonacionalismo".

La difusión de la imagen barroca por doquier se vio impulsada por el auge de la pintura mexicana. Artistas cada vez más numerosos multiplicaron las réplicas de vírgenes y de santos. Entre ellos, Baltasar de Echave Ibía, que pintó esta *Virgen del Apocalipsis* en 1622 (10). La imagen reforzó los nexos que unían a los conquistadores con los vencidos, y los indios rivalizaron en fervor con los españoles (11).

La imagen barroca triunfó: invadió y saturó lo cotidiano, las moradas, los atuendos, los objetos familiares. El grabado permitió a los más humildes poseer una vir-



11



12

13



gen, un santo, que fueron acogidos hasta en el oratorio doméstico más modesto: como esta *Nuestra Señora de los Dolores* de Cuernavaca (12) a la que invocaban las mujeres embarazadas, o este Cristo al que rogaban los fieles de la hermandad de San Homobono (13).

Y sin embargo, ¿se había ganado la guerra de las imágenes? Ello sería no contar con las reacciones de los "consumidores de imágenes", para empezar los indios que, ante la representación occidental, aprendieron a reproducirla bajo la dirección de las órdenes mendicantes. Si el artista del *Códice Monteleone* todavía tuvo dificultades para representar de frente a la Virgen y al Niño (14), el *Pantocrator* policromo de Tepoztlán (15) muestra una maestría de la que se asombraron los españoles, quienes se apresuraron a enviar a Europa esos incomparables mosaicos de plumas.



Después, los pintores indígenas lograron escapar de la tutela europea y apropiarse la imagen cristiana para convertirla en la expresión de su nueva fe y de una identidad recuperada. Impuesto poco antes por los misioneros, el santo se volvió símbolo del pueblo, de la comunidad en torno de la cual los campesinos indígenas en el siglo XVII reconstruyeron nexos sociales y culturales, al abrigo de las intrusiones de los españoles; en adelante, tanto como los san-

14 15



16



17

tos, la Virgen y San Miguel (16), San Francisco (17) y San Pedro (18) fueron el signo y el emblema del pueblo.

Los habitantes del México colonial nunca fueron consumidores pasivos y fascinados por la imagen barroca. A las estrategias de la Iglesia y de la Corona opusieron una voluntad de apropiación oscilante entre el apego apasionado a la imagen y la rabia iconoclasta que les llevaba a cerrar con otras potencias —el diablo— algunos pactos tal vez más eficaces, dibujados y firmados con la sangre del impetrante (19).

Esos cruces incesantes entre los indios, las masas populares y la Iglesia se soldaron mediante el arraigo profundo de la imagen barroca y milagrosa que preparó el advenimiento de las imágenes electrónicas. De un prodigio a otro, la Virgen de Guadalupe y

18



19





20

la *Wonder Woman* (20) —encarnación femenina de Supermán— coexisten en el México de hoy, como si la sensibilidad a lo visual y a su fascinación, que dominó la sociedad barroca, resurgiera en torno de la imagen y de las fantasmagorías contemporáneas.

A la mente se ofrecían otras semejanzas, aún más intrigantes, con... el dominio de la imagen de síntesis. La experiencia visionaria y onírica ortodoxa, ya sea vivida interiormente o transmitida a través de su testigo, se asemeja a un proceso de "simulación", en el sentido en que las imágenes así personalmente vividas se recrean y se reproducen, se animan y se combinan de manera autónoma, según las reglas fijadas por la Iglesia. Las disposiciones simbólicas e iconográficas concebidas y difundidas por la institución eclesiástica adquieren de ese modo, en el visionario, una existencia propia pese a que la Iglesia vela celosamente por estereotipar su puesta en palabras o su *relato*.[39]

Pero la producción visionaria, es decir la capacidad subjetiva de evocación de lo surreal, no es más que una de las manifestaciones de la puesta en circulación de la imagen barroca, sin duda alguna la más cautivadora, si no la más espectacular. No da cuenta ni de la dimensión multitudinaria del fenómeno ni de los medios de que dispuso la Iglesia para canalizar esos estados. Compartir colectivamente esa experiencia constituyó un fenómeno complejo, decisivo para el historiador. Entrar de lleno en el mundo a la vez cerrado y permeable de lo sobrenatural cristiano presupone, huelga decirlo, la inculcación de los conceptos cristianos del espacio, del tiempo y de la persona, así como la asimilación de una serie de propiedades contenidas en potencia en esas categorías. Todo ello pudieron aprenderlo los indios bajo la férula de los franciscanos y de las órdenes religiosas. Pero a partir de la segunda mitad del siglo XVI también pudieron asistir a la puesta en acción del milagro —ya no sólo a su representación pintada o teatralizada— por medio de religiosos taumaturgos, especie que se multiplicaba por entonces en la Nueva España y el Mediterráneo barroco.[40] La experiencia visionaria y la proeza taumatúrgica —otra "cosa vista"—, ¿no constituyen dos formas complementarias de "simulación"? Dan vida propia a las configuraciones simbólicas y animan el espacio visual sobrenatural que la predicación, los frescos, las pinturas o el teatro han dado a conocer, definido y marcado.

Correspondió a las poblaciones mexicanas, individualmente o por poderes, atravesar a su vez el espejo para poder comprender el milagro cristiano y participar en esta "simulación" colectiva, producción orquestada y manipulación de imágenes, improvisación programada sobre materiales cristianos, visualización de un modelo inventado de pies a cabeza:[41] el de una realidad formal y existencial que se confundía con el más allá cristiano.

[39] La simulación en el dominio de las imágenes de síntesis, realizadas con ayuda de la computadora, es "el arte de explorar un campo de posibilidades a partir de leyes formales que nos fijamos *a priori*. [...] con la simulación... se trata menos de representar el mundo que de recrearlo" (p. 118), en Philippe Quéau, *Eloge de la simulation. De la vie des langages à la synthèse des images*, París, Champ Vallon, INA, 1986. Si la confrontación con las nuevas técnicas de la imagen permite iluminar los mecanismos antiguos, precisar mejor sus procesos y sus especificidades, no habría que confundir las culturas y las épocas.

[40] Serge Gruzinski y Jean-Michel Sallmann, "Une source d'ethnohistoire: les vies de 'Vénérables' dans l'Italie méridionale et le Mexique baroques", *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Age. Temps Modernes*, tomo 88, 1976-2, pp. 789–822.

[41] Quéau (1986), p. 119.

Entonces se les ofrece un instrumento cómodo: la imagen milagrosa, presencia inmediata, "instantánea", que sintetiza y fija los recuerdos visionarios, las capacidades taumatúrgicas, las funciones litúrgicas, que polariza los "efectos especiales" siempre y cuando respete los parámetros y las sutiles leyes de creación y reproducción que enunciaba la Iglesia, lo que no siempre ocurrió.

EL RECHAZO DEL LIBRO

Si la imagen fue esencial para el triunfo de esta estrategia, no puede decirse lo mismo del libro, que por cierto no llegó más que a una minoría de la población, aun cuando los nobles indígenas rápidamente se familiarizaron con el alfabeto latino. Vector técnicamente insatisfactorio y siempre sospechoso, la escritura inquietó a Montúfar, mientras que los franciscanos habían apoyado su difusión. Ya el concilio de 1555 ordenaba vigilar más de cerca los sermones y los catecismos que pasaban por las manos de los indígenas[42] y limitar su circulación. Desde entonces, se organizó un control estricto de los libros. Como en las otras tierras de la Contrarreforma, la imagen debía triunfar sobre el texto. En nombre de la Inquisición episcopal, Montúfar se encarga de asestarle los primeros golpes.

Al desaparecer el arzobispo, el tribunal del Santo Oficio se instaló en forma definitiva en la ciudad de México, y tomó a su cargo las cosas. Era el instrumento ideal para eliminar las disidencias. Resulta significativo que la implantación de una nueva política de la imagen fuera acompañada por una campaña inquisitorial obstinada contra la literatura piadosa en lengua indígena. En el decenio de 1570 toda la literatura manuscrita debió ser confiscada a los indios. Las versiones impresas y las traducciones al náhuatl del Eclesiastés, de los Proverbios, de las *Horas de Nuestra Señora* o de las Sagradas Escrituras sufrieron la misma suerte.[43] ¡Y es precisamente en el Eclesiastés donde estalla la más virulenta condenación del culto de las imágenes! Diríase que el libro y la traducción, soportes privilegiados de la cristianización para las primeras oleadas franciscanas, eran desplazados por la imagen. Los autores son perseguidos, las obras son puestas en el Índice o expurgadas.

El proceso que Montúfar intentó contra el franciscano francés Mathurin Gilbert —evangelizador de Michoacán— resultó un ejemplo claro de esta nueva línea. El caso, que se prolongó de 1559 a 1588, versaba sobre el *Diálogo de la Doctrina Cristiana* que el religioso había publicado en la lengua de los tarascos. A Gilbert se le reprocharon sus reservas sobre el culto de las imágenes y sus ideas fueron calificadas de "erróneas y escandalosas"[44] cuando en realidad sólo habían desarrollado imprudentemente las opiniones de los primeros franciscanos. Y sin embargo, la obra había recibido la aprobación de los teólogos en 1559, así como el *imprimatur* del virrey y del arzo-

[42] Lorenzana (1769), p. 144.
[43] AGN, *Inquisición*, vol. 81, exp. 38, fol. 246–247.
[44] Fernández del Castillo (1982), p. 35.

bispo de México. Pero, una vez más, la oposición entre la autoridad episcopal y los religiosos arrimó el fuego a la pólvora. El encarnizamiento del obispo de Michoacán puso en movimiento la maquinaria inquisitorial y Mathurin Gilbert fue obligado a hacer explícitas sus ideas sobre las imágenes: "No porque este declarante entiende que la cruz e imágenes no han de ser adoradas, antes cree, entiende y así lo hace que Xpo. se adora en la cruz y la cruz se adora como cosa que representa a Xpo. y en este sentido lo escribió y lo entiende."[45] Sin embargo, resulta revelador que en uno de sus contrataques, el franciscano haya reprochado al obispo de Michoacán multiplicar "las ermitas y devocioncillas en las cuales cada año se hacen fiestas para las cuales se echan derramas entre los pobres de gran vexación suya".[46] Esto es, sobre poco más o menos, lo que el franciscano Bustamante, en la ciudad de México, reprochaba al arzobispo Montúfar en su sermón de 1556, cuando lo acusaba de fomentar una piedad tan dudosa como nefasta.

La llegada de los pintores europeos

El retroceso de los religiosos —que, no lo olvidemos, también marca el retroceso de una imagen didáctica cuya reproducción incumbe principalmente a los indios— no sólo se explica por el fortalecimiento de la autoridad episcopal, la difusión del catolicismo tridentino y el vertiginoso declinar de una población indígena diezmada por las epidemias. El mundo cerrado de la nueva cristianidad, en que los franciscanos soñaban encerrarse con sus indios, vaciló ante el empuje de una sociedad urbana, mestiza, en relación directa con la metrópoli, en la que detrás de los virreyes desembarcaron artistas en busca de fortuna fácil, y a la que afluían sin cesar, cada vez más numerosas, las obras de arte —pinturas, esculturas, chucherías y mobiliario enviados de Occidente— y entre ellas, el célebre retrato de Carlos V a caballo, probablemente debido al Tiziano.[47]

Las condiciones de gestación de la imagen barroca son igualmente materiales y técnicas. En 1557 los pintores europeos eran lo bastante numerosos como para organizarse y someter a la consideración del virrey unas ordenanzas que reglamentaban su oficio y definían "el oficio de la imaginería": el dibujo, la fidelidad de la narración pictórica ("dibujar y ordenar cualquier historia sin que aya error ninguno"), el empleo de los colores, el desnudo, el vestido, la reproducción del rostro y de los cabellos, y por fin el paisaje ("La imaginería de lejos y las verduras") constituían las cualidades exigidas a un pintor, que era examinado por el cuerpo del gremio, en un medio todavía restringido y provinciano.[48] Sin duda, no llegaban a lo que se esperaba de un pintor del *Quattrocento*. Lo cual no impidió que pintores y escultores

[45] *Ibid.*, p. 21.
[46] *Ibid.*, p. 26.
[47] Toussaint (1982), pp. 10, 51.
[48] *Ibid.*, p. 223.

fueran cada vez más numerosos en México a partir de la segunda mitad del siglo XVI, presencia acrecentada que se tradujo en una receptividad mayor a las corrientes artísticas del Viejo Mundo: en este caso, el manierismo. Esta permeabilidad instituyó una dependencia estética que rompió definitivamente con la originalidad de las creaciones monásticas y del México de los religiosos. El cenotafio erigido en 1559 para rendir homenaje a Carlos V por el arquitecto Claudio de Arciniega constituye probablemente la primera expresión del manierismo en México, y en general se reconoce el decenio de 1570 como el periodo en el cual se esboza un arte nuevo.[49] Fueron años de cambio para la imagen colonial, pues presenciaron la desaparición de Pedro de Gante y la decadencia de las canteras monásticas, en tanto que se afirmaban en México dos pilares del catolicismo barroco: la Compañía de Jesús y el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición.

Al lado de los arquitectos Claudio de Arciniega, Francisco Becerra y Juan de Alcántara, los artistas flamencos (el pintor Simón Pereyns que llegó en 1566, el escultor Adrián Suster y el grabador Samuel Stradanus) y el sevillano Andrés de Concha (establecido a partir de 1568 en la Nueva España) animaron un medio en pleno auge que puso su talento al servicio de la Iglesia y de la incipiente sociedad colonial.[50]

Simón Pereyns fue considerado en su época como el mejor artista del virreinato. Su itinerario ilustra el camino de las influencias plásticas que convergieron sobre el México de la época. Habiendo partido de Amberes donde al parecer estudió pintura, llegó a Toledo tras una permanencia de nueve meses en Lisboa (1558), y siguió a la corte hasta Madrid. Ahí conoció al marqués de Falces, quien, nombrado virrey de la Nueva España, lo llevó en su séquito en 1566. Por tanto, el pintor de Amberes tuvo apenas algunos años para conocer a Pedro de Gante. Autor de las escenas de guerra que decoraban el palacio virreinal, Pereyns pintó unos retablos manieristas para las iglesias de la capital y los conventos de provincia, dejando "muchas imágenes de santos y de Nuestra Señora".[51]

La presencia de los Países Bajos se afirmó igualmente por medio de las importaciones de tapicerías, de grabados y de telas de Flandes. En 1586, el encomendero Pedro de Irala introdujo "telas de Flandes de tema religioso [a lo divino], los apóstoles y otros de la Pasión de Cristo y algunas sobre temas profanos [a lo humano]."[52] La influencia de Gérard David, la de la escuela de Geertgen y especialmente de Martín de Vos se ejercieron a través de las obras que llegaron a América. Hasta parece que el *San Miguel* de Martín de Vos (que aún se conserva en la iglesia de Cuautitlán) aportó el arquetipo figurativo de los ángeles de la Colonia, tema importante de la pintura de la Nueva España.[53] Hasta mediados del siglo XVII, importaciones de

[49] Ruiz Gomar (1987), p. 28; Manuel Toussaint, *Claudio de Arciniega arquitecto de la Nueva España*, México, UNAM, 1981.

[50] Ruiz Gomar (1987), pp. 22-23.

[51] Toussaint (1987) p. 57; Hellendoorn (1980), p. 170.

[52] Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, México, UNAM, 1971, p. 45.

[53] *Ibid.*, p. 44.

decenas o hasta de centenas de "historias y de paisajes de Flandes",[54] y de obras ilustradas impresas en los Países Bajos llegaron continuamente, y transmitieron los temas del manierismo nórdico, que pesó singularmente sobre el destino de la arquitectura y del barroco mexicano.[55]

Una segunda oleada de pintores, dominada por las personalidades de Alonso Vázquez y Baltasar de Echave Orio, desembarca entre 1580 y 1603.[56] Vázquez trabaja para el palacio, la Universidad y el Hospital de Jesús; Echave Orio despliega un talento prolífico, que ha hecho que se le considere como el fundador de la escuela mexicana de pintura. Esas dos primeras generaciones de pintores manieristas se formaron en Europa y cada vez más frecuentemente en España, de donde trajeron su estilo y su experiencia. Difundieron la herencia del manierismo italiano y sevillano, mientras que el México de los misioneros había debido atenerse a sus propias fuerzas. Este giro fue decisivo. La improvisación y el desfase estilístico de los tiempos monásticos dejaron el lugar, en adelante, a la adopción aplicada de las corrientes europeas.

Detrás de los grandes nombres hay que imaginar todo un pueblo de discípulos y de artesanos españoles, indios y mestizos, que se afanaban en los talleres, las tiendas y las corporaciones. Al mismo tiempo, la clientela de los artistas crecía y se diversificaba. La corte, la Iglesia, los cabildos, la Universidad, la Inquisición, las cofradías y los particulares ricos se entregaban a una competencia cada vez más fuerte y rivalizaban en sus pedidos que, aquí como en otras partes, reforzaban públicamente su poder, su prestigio y su influencia social.

He ahí reunidos, pues, todos los medios de una predilección por la imagen, de una producción en gran escala, conforme al gusto europeo, impulsada por la Iglesia, colocada bajo la vigilancia de la Inquisición y de algunos prelados animados por un celo a veces intempestivo. Por doquier, la docilidad y el conformismo son la regla; la producción de los pintores de México favorece mayoritariamente la temática religiosa y, con excepción de algunos retratos y de las telas efímeras de los arcos de triunfo que se levantan en ocasión de una fiesta, conforma lo que algunos llamaron "el mundo asfixiante de las representaciones religiosas"[57] que reina sobre la Nueva España desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVIII. Así surge un universo que, a diferencia de la España de Murillo y de Zurbarán, rechaza lo trivial, lo popular, ignora "la realidad campesina y de barriada". La imagen barroca mexicana es, pues, esencialmente religiosa y convencional, lo que la distingue de la imagen española o italiana, y probablemente de la peruana, en donde el mundo indígena de los caciques aparece frecuentemente.[58]

[54] Victoria (1986), p. 123.

[55] Hellendoorn (1980), p. 18.

[56] Ruiz Gomar (1987), pp. 60–61.

[57] *Ibid.*, p. 40; Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, 1983, pp. 132–133; Ruiz Gomar (1987), p. 50.

[58] Jeannine Baticle, "L'art baroque en Espagne", en J. Baticle y Alain Roy, *L'art Baroque en Espagne et en Europe septentrionale*, Ginebra, Famot, s.f., p. 20. El rechazo de la realidad popular

La tercera generación de artistas manieristas está mucho más profundamente arraigada en el medio mexicano, más sometida a sus gustos y a su demanda, mientras que los contactos con Europa declinan, sin desaparecer; menos pintores atraviesan el Atlántico, menos obras los siguen. Esta generación asegura la transición al barroco en el primer tercio del siglo XVII. Reúne artistas del talento de Luis Juárez (†1639), Alonso López de Herrera y Baltasar de Echave Ibía.[59] Con el sevillano Sebastián López de Arteaga († hacia 1655) y su discípulo José Juárez, la sombra de Zurbarán y del tenebrismo se cierne un momento sobre la pintura mexicana.[60] Pero es verdaderamente con José Juárez († hacia 1660) con quien el barroco sustituye la atmósfera italianizante. Llegamos en lo sucesivo al periodo del gran auge de la pintura mexicana que corresponde, subrayémoslo, a la proliferación del culto de las imágenes. La multiplicación de los cuadros —y por tanto, el aumento de la demanda— es tal que su calidad se ve disminuida. Al menos, esto es lo que deploran los pintores que reclaman en 1681 la redacción de unas nuevas ordenanzas para contener "la irreverencia grande que se sigue a las Sagradas Imágenes de hacerlas indios y otras personas que no han aprendido dichos oficios ni saven algo de ellos".[61]

Las palabras sobre las imágenes

Todos esos pintores producen una imaginería religiosa en donde fácilmente pueden notarse las influencias sucesivas que recorren la pintura española del Siglo de Oro.[62] Más allá de las variantes estilísticas se trasluce en los artistas y los letrados de la Nueva España una nueva relación con la imagen, más retórica y más intelectualizada. La imagen manierista —más barroca— juega con la sobrecarga decorativa, la floración alegórica, la búsqueda culta, el refinamiento y la pluralidad de los sentidos. Los pintores comparten las preocupaciones del italiano Cesare Ripa, quien en su *Iconología* de 1593 había examinado "las imágenes hechas para significar una cosa distinta de la que se ve con el ojo".[63] Según Ripa, por ejemplo, "la belleza debe pintarse con la cabeza perdida en las nubes pues no hay cosa de la que se pueda hablar más difícilmente en una lengua mortal y que menos fácilmente se pueda conocer con la inteligencia humana". La búsqueda de la alegoría y de la denotación se manifestó hasta en las obras consagradas a los ídolos mexicanos. El cronista Torquemada hizo eco, involuntariamente, al comentario de Ripa en su descripción del dios mexica Huitzilopochtli: "tenía una máscara de oro para denotar que la deidad es encubierta y que

en la pintura tiene su equivalente en la literatura mexicana del siglo XVII, que se olvida de los medios picarescos y campesinos, españoles, mestizos, indígenas. Ruiz Gomar (1987), p. 50.

[59] *Ibid.*, p. 63.

[60] Toussaint (1982), p. 104.

[61] *Ibid.*, pp. 10–108, 137.

[62] Véase nota 58.

[63] Damisch (1972), pp. 80–83.

sólo se manifiesta con máscara... por ser la divinidad oculta de los ojos de los hombres, los cuales no pueden verla".[64] Una misma exégesis de la imagen opera, pues, en Europa y en México. Allá se representa una nube, acá una máscara para significar lo que escapa a la vista y al arte del pintor. Bajo la pluma de Torquemada, la imagen del dios mexica adoptó la forma de un conjunto de atributos, de símbolos y de definiciones: los pájaros, las mariposas denotan el imperio sobre la creación, los pequeños espejos brillantes (que son sus ojos) marcan la omnisciencia, el collar de corazones humanos manifiesta que la vida de los hombres participa de Dios. Mexicana o europea, la representación es concebida como un texto, como un conjunto de signos que hay que descifrar. Así pues, la visión manierista permite a Torquemada no limitarse a denunciar la forma monstruosa de los ídolos mexicanos: le incita a superar la esfera de la analogía y de la semejanza para escudriñar el dominio de las significaciones, de los emblemas y de los colores. A menos de que sea el estudio mismo de los ídolos, su propia curiosidad "etnográfica" la que le haya sugerido al cronista franciscano algunas vías de interpretación que reúnen la experiencia de un siglo de pintura alegórica.[65]

La imagen manierista aparece como el producto de una construcción intelectual, versión refinada de la razón gráfica y de la teoría del signo, como si el orden conceptual rigiera íntegramente el orden perceptual. Esto vale tanto para el proyecto como para la obra acabada, para la tela por pintar como para la representación que se describe y descifra[66] en un mundo convertido en jeroglifo (Octavio Paz).

En esas condiciones puede comprenderse que la imagen manierista siguiera siendo inconcebible y a veces incomprensible sin el texto que invariablemente se le asociaba. Los predicadores, los comentadores, los autores de opúsculos evocaban y describían en un mismo impulso las "pinturas y letras" que correspondían al prodigio, al milagro o al santo que exaltaban. Los elogios y los jeroglifos[67] contenidos en los bordes y las tarjas, los versos que ahí se colocaban, constituían los complementos indispensables y las prolongaciones esperadas de las imágenes. En los primeros años del siglo XVII, en la época misma en que Torquemada redactaba su *Monarquía indiana,* se podía contemplar en un santuario célebre de los alrededores de México la *Aparición de la Virgen de los Remedios a los conquistadores en el curso de la Conquista.* La tela está rodeada de inscripciones en latín y en castellano, que glosan el milagro. Está flanqueada por dos columnas: en lo alto de una de ellas está representada la Esperanza con la palabra *Spes,* después se descubre el

[64] Torquemada (1976), tomo III, p. 112.

[65] Torquemada conocía los *Emblemas* de Alciati. La aportación de las "antigüedades mexicanas" —es decir, la manera en que los europeos "vieron" las representaciones indígenas— a la reflexión estética aún está en gran parte inexplorada.

[66] En esta perspectiva, las reflexiones de R. Guidieri en *Res* 1, primavera 1981, pp. 40–41. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz ou les pièges de la foi,* París, Gallimard, 1987.

[67] Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte. Primera parte. Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVII,* México, FCE, 1988, p. 59.

dibujo de una escala acompañada de la inscripción *Scala Coeli* "y junto un ángel con una tarjeta en la mano y dentro esta letra: *Spes omnium Terrae*".[68] La exploración de este tupido bosque de imágenes entrelazadas de símbolos ("los jeroglifos") y de inscripciones nos parece hoy un ejercicio interminable y repetitivo, lo que no impide que, para los eclesiásticos y los artistas, el verbo y la imagen hayan formado una pareja indisoluble, deliberadamente redundante, hasta el punto de hacer superflua toda descripción metódica de las representaciones iconográficas. El empleo conjunto de los "jeroglifos" y de las insignias acompañadas de sus leyendas respectivas ilustra con elocuencia este afán de redundancia: "está pintada la Misericordia con su insignia conocida y el nombre Misericordia, encima están pintadas unas flores y letras que dicen: *Flos campi* [...] está otro jeroglífico pintado un árbol con fruto y el mote dice: *Fructum dabit in tempore suo*".[69]

El paralelismo entre la imagen y el texto puede llevarse más lejos aún. Por ejemplo, actúa entre la reproducción de la imagen y la del texto relativo a los milagros que se le atribuyen. La invocación de una imagen de Santo Domingo conservada en el convento calabrés de Soriano salvó en 1630 a la ciudad de México de una nueva inundación catastrófica. Ahora bien, la imagen aún era desconocida en la Nueva España; por entonces sólo se disponía del relato en italiano de los milagros de Soriano. Y dado que un dominico había tenido cuidado de redactar una versión española del original italiano y había distribuido 600 ejemplares, esta nueva devoción se difundió por la capital. Más adelante, una reproducción de la imagen de Soriano llegó a México y fue copiada por el pintor Alonso López de Herrera, con un talento que sus contemporáneos consideraron milagroso.[70]

Cabe ahora interrogarnos sobre el impacto efectivo del texto que acompaña la imagen. La oscuridad y la distancia ordinariamente lo hacen difícil de descifrar y, de todas maneras, resulta perfectamente inaccesible al común de los mortales que, aunque sepan leer, ignoran el latín o se extravían en la erudición bíblica y la mitología de que a menudo hacen gala los conceptualizadores de esos conjuntos. Si bien satisfacen a los sabios, *eruditio et artificio* cansan a los mejores lectores, por confesión misma de quienes nos han dejado estas descripciones.[71] La imagen manierista es parte de un programa visual que rompe en muchos aspectos con los grandes frescos didácticos del arte monástico. Pierde la eficacia educadora de la imagen franciscana, para convertirse en un producto intelectualizado en extremo, tan difícil de descifrar como una imagen de Peter Greenaway en el cine británico de los ochenta; lo que no impide que esa falta de legibilidad inmediata resulte perfectamente compatible con el papel taumatúrgico asignado en adelante a la imagen. Incluso, de la asociación de una representación sobrecargada de sentido y de un objeto saturado de una virtud milagrosa nace la imagen

[68] *Ibid.*, p. 60.
[69] *Ibid.*, p. 61.
[70] *Ibid.*, p. 98.
[71] *Ibid.*, pp. 58–68 (*Historia de [...] la Santa Imagen de Nuestra Señora de los Remedios*, México, Bachiller Juan Blanco de Alcázar, 1621).

barroca rodeada de textos demasiado herméticos para mantener la distancia del prototipo a la copia. Liberada de sus jeroglifos, la esfera de lo barroco se cruza con la del *ixiptla* prehispánico.

LA "NOTICIA DE SU PRODIGIOSO ORIGEN"

Volvamos a las huellas de la Virgen de Guadalupe. El misterio de su trayectoria se debe en parte a que el pensamiento y la creatividad que se expresan a través de esta imagen toman unas vías figurativas que escapan a toda descripción. La recuperación conceptual que intenta Miguel Sánchez a mediados del siglo XVII, lejos de agotar la especificidad del fenómeno, le añade una dimensión complementaria que, a la larga, resulta crucial.

Recordemos, pues, que el cuadro que hizo instalar Montúfar hacia 1555 en el santuario de la colina del Tepeyac era "sin fundamento alguno", a los ojos de los exasperados franciscanos. Es probable que el arzobispado, sin querer atribuirle ciertamente una ascendencia milagrosa,[72] haya intentado hacer olvidar que un pintor indígena era el autor (Marcos). El hecho es que esa primera epifanía tan misteriosa como torpe, tan discutible como discutida, no pasó inadvertida en la sociedad indígena, ya que está registrada en las crónicas indígenas: Juan Bautista, alguacil de Tlatelolco —barrio situado entre México y el Tepeyac—, consigna en su diario para el año 1555: "Santa María de Guadalupe apareció en el Tepeyac."[73]

Sobreviene después un silencio relativo por parte de la Iglesia y de las fuentes oficiales; este silencio dura casi un siglo. En ese lapso, el culto de Guadalupe prospera en el medio indígena —los indios acuden en tropel al Tepeyac en septiembre de 1566—[74] sin dejar, empero, de atraer a los españoles: en el decenio de 1560, el conquistador-escritor Bernal Díaz del Castillo celebra los milagros de la Virgen, mientras que Alonso de Villaseca, personaje riquísimo, ofrece una imagen de plata que es colocada en 1568 en el altar principal;[75] en el decenio de 1570 una iglesia ha remplazado a la ermita del Tepeyac y el arzobispo de México piensa levantar en ese lugar una parroquia o un monasterio; los virreyes van ahí a cumplir con sus devociones. Pero todo ello sin que se trate jamás de una aparición de la Virgen o de una imagen milagrosa. En 1601, las fuentes registran un pequeño escándalo pero también una rara información: Juan Pabón, el sacristán indígena (¿ ?) de la ermita es acusado de concubinato con una mestiza.[76] En 1622, el arzobispo de México Pérez de la Serna (1613-1624) favorece, a su vez, el culto y hace colocar la imagen en un tabernáculo de plata.[77] Un año antes, Luis de Cisneros, cronista de la Virgen de los Remedios —vecina y rival de la del

[72] O'Gorman (1986), p. 147.
[73] *Ibid.*, p. 27
[74] *Ibid.*, p. 59, nota 28.
[75] Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*, México, FCE, 1981, p. 34.
[76] Chimalpahin (1965), p. 277; AGN, *Bienes nacionales*, vol. 810, exp. 91.
[77] Ruiz Gomar (1987), p. 41.

Tepeyac—, había señalado los numerosos milagros de la Guadalupana y la boga de su culto, pero sin decir palabra sobre algunas apariciones.[78] Después de la catastrófica inundación de 1629, la imagen es transportada a la capital para que cesen las lluvias torrenciales. En vano. Tal vez por esta razón, con la ayuda de la decepción y el olvido, la Virgen de Guadalupe perdió el favor de las multitudes en el decenio de 1640. Según el *Diario* de Robles,[79] en la capital sólo el convento de Santo Domingo aún albergaba una copia cuando en 1648 un sacerdote, el bachiller Miguel Sánchez, publicó su *Imagen de la Virgen, Madre de Dios de Guadalupe* y dio un impulso tan magistral como definitivo al culto que estaba adormecido.

Según esta versión, que llegaría a ser canónica, la Virgen se había aparecido tres veces en 1531 a un indio llamado Juan Diego. Habiendo ido a informar al obispo Juan de Zumárraga, Juan Diego desenvolvió su ayate ante los ojos del prelado: en lugar de las rosas que llevaba, el indio descubrió una imagen de la Virgen, milagrosamente impresa, "que hoy es conservada, guardada y venerada en el Santuario de Guadalupe".

¿Qué ocurrió entre 1556 y 1558, desde la investigación de Montúfar hasta la publicación del libro de Sánchez? Oficialmente, nada. Pero en realidad, no pocas cosas. Tropezamos con el enigma de este largo periodo de latencia que habría podido terminar con la desaparición y el olvido si la *Imagen de la Virgen* no hubiese aparecido tan oportunamente. Con dificultad se notan, o mejor dicho se reconstruyen, los caminos oscuros de la devoción: ante un persistente fondo de piedad criolla y mestiza, entretejido de milagros casi ininterrumpidos, han circulado algunos relatos indígenas relativos a la aparición. Es posible que sus protagonistas fueran indios y figuras arquetípicas, como podía serlo la del primer obispo y arzobispo de México, Juan de Zumárraga; también es posible que hubiesen roto con la cronología occidental, como después lo hicieron los *Títulos primordiales* —esos títulos de propiedad, falsificados por los indígenas—, que narraban el origen de las comunidades indias en una forma cíclica;[80] es igualmente probable que se haya tratado de una información a la vez oral, pintada y escrita: oral en forma de cantos que celebraban el milagro —o los milagros— de la imagen, pintada en forma de códices pictográficos en manos de caciques locales,[81] y tal vez escrita, ya que un historiador jesuita se refiere vagamente a unos anales.[82]

El hecho es que esas informaciones y esos relatos —en cierto momento reunidos, unificados y transcritos— desembocaron en un manuscrito conocido con el título de *Nican Mopohua*, cuyo compilador, o tal vez autor, acaso sea el cronista mestizo Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. Este historiador, amante de los códices y de los manuscritos, frecuentaba a los letrados de la

[78] De la Maza (1981), p. 36, y *supra*, nota 71.
[79] Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables, 1665-1703*, México, Porrúa, tomo I, p. 145.
[80] Gruzinski (1988), pp. 139-188.
[81] Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda, *Testimonios históricos guadalupanos*, México, FCE, 1982, p. 1350.
[82] *Ibid.*, p. 288.

capital, y le fue fácil informar del documento a curas eruditos, escasos de fuentes.[83] Por último, la memoria y el imaginario indígenas, como los textos que circulaban, se alimentaron indiscutiblemente de testimonios visuales, de exvotos y de frescos como el que todavía en 1666 adornaba el dormitorio del convento de Cuautitlán: veíase ahí al héroe de Sánchez, el indio Juan Diego, y a su tío, Juan Bernardino, al lado de "un tal hermano de Gante"; en él reconoceremos a nuestro Pedro de Gante que, sin duda, se habría sorprendido no poco de encontrarse en semejante compañía.[84]

Desde los primeros años del siglo XVII, varios indicios —entre ellos, el testimonio de un vicario de la ermita de Guadalupe— sugieren que algunas tradiciones relativas a un origen milagroso de la Virgen habían corrido ya por el medio español.[85] Pero esas tradiciones no salen a plena luz ni adquieren notoriedad sino con la aparición del libro de Sánchez, que se apodera de los relatos y los rumores para escribir su historia. El autor tiene 46 años. Ocho años antes, se había hecho famoso pronunciando un sermón a la gloria de San Felipe de Jesús, primer santo mexicano, martirizado en Japón, como si él hubiese experimentado ya la necesidad de exaltar un cristianismo arraigado en la Nueva España. Por lo demás, en esta época decide consagrarse a la redacción de una obra dedicada a la "Segunda Eva", la Virgen del Tepeyac. Gracias a él, "se avivó grandemente en los mexicanos la devoción de la sagrada imagen y desde entonces al paso que creció la noticia de su prodigioso origen, aumentó la de su venerable santuario".[86]

EL LANZAMIENTO DE LA IMAGEN

La obra de Miguel Sánchez va seguida inmediatamente por otra publicación, debida a la pluma de Luis Lasso de la Vega (1649), amigo de Sánchez y capellán del santuario desde 1647, que esta vez pone en náhuatl el relato de las apariciones y de los prodigios. Lasso de la Vega se dirige a un público indígena para reavivar "lo que mucho se había borrado bajo el efecto de las circunstancias del tiempo".[87] No sin éxito, ya que desde 1653 el destino de las abundantes limosnas que confluyen al santuario inquieta al arzobispo.[88] Luis Becerra Tanco se une a ellos y publica en 1666 su *Origen milagroso* para abatir el "túmulo del olvido".[89] Por su parte, los jesuitas Mateo de la Cruz (1660), Baltazar González (antes de 1678), Francisco de Florencia (1688) y muchos otros entran después al relevo y prosiguen infatigablemente la obra de difusión.[90]

[83] *Ibid.*, pp. 282–283; De la Maza (1981), pp. 73–81.
[84] De la Torre Villar (1982), p. 1346.
[85] *Ibid.*, pp. 1362, 1369; De la Maza (1981), pp. 41–43.
[86] O'Gorman (1986), p. 61, nota 32.
[87] De la Torre Villar (1982), p. 289.
[88] AGN, *Indiferente general*, Arzobispado de México, "Cuaderno de la visita que hizo don Juan de Aguirre en la ermita de Nuestra Señora de Guadalupe" (1653).
[89] AGN, *Bienes nacionales*, vol. 373 (1639); De la Torre Villar (1982), p. 310.
[90] De la Torre Villar (1982), pp. 359–399.

No carece de interés el que, lejos de haber sido el coronamiento y la sanción ideológica de una práctica religiosa bien arraigada, la empresa hagiográfica de Sánchez, Lasso y Becerra Tanco se haya levantado sobre una devoción que declinaba y una memoria oral que se estaba perdiendo. Se reúnen así las condiciones para que sobre las incertidumbres y las lagunas de la tradición surgiese una irrefutable construcción, de contornos bien definidos, esencialmente centrada en una imagen milagrosa. El borramiento y la denegación de los orígenes humanos de la imagen que propaga la versión de Sánchez fundan la creencia mariana con tanto mayor fuerza cuanto que la tarea a la que se entregan nuestros tres "evangelistas" es de una buena fe a toda prueba. Se trata de un trabajo "definitivo" que tiene como resultado tender, de una vez por todas, un "recuerdo-pantalla" sobre las imprecisiones de una memoria que se estaba borrando y que había escamoteado la iniciativa demasiado humana de 1556.[91] El procedimiento prohíbe todo recuerdo de una realidad que, al precio de un escándalo tan inimaginable como insoportable, pusiera en duda el origen divino y milagroso de la Virgen. En ese sentido, la ficción de 1648 se emparentaba con una fetichización al término de la cual, en ese caso como en otros, "la cosa fetichizada parece reforzarse, endurecerse en ciertos detalles definitivos".[92] Es así como cristaliza un nuevo imaginario que aún había que arraigar en las mentes y las instituciones.

Los tres "evangelistas" de la Guadalupana están lejos de encontrarse aislados. No sólo se necesitaba la pluma de esos sacerdotes, nacidos con el siglo, para reavivar un culto adormecido, tal vez en vías de extinción, sino también un medio eclesiástico dispuesto a sostener la empresa —teólogos, jesuitas, inquisidores, altos dignatarios de la Iglesia—, prefiguración de un "*lobby* guadalupanista" sensible al prestigio que no dejaría de reflejarse sobre la tierra mexicana, "en honor de la patria cuyas glorias nosotros, sus hijos debemos conservar".[93] Pero la empresa no nació súbitamente de la iluminación de un Miguel Sánchez. ¿Cómo explicarse que su relato milagroso haya obtenido tan fácilmente la bendición de la Iglesia y su *imprimatur,* si el terreno no hubiese sido preparado desde años antes? Las autoridades eclesiásticas tenían que haber oído hablar de la leyenda y del proyecto de Sánchez para mostrarse tan dispuestas a validar varias apariciones de la Virgen, más la de una imagen *manu divinu depicta.* De hecho, el autor de la *Imagen* pensaba en su proyecto desde 1640, y tal vez había enseñado el manuscrito desde 1646 a Lasso de la Vega. Por su parte, Francisco de Siles —quien en 1648 debía cubrir de elogios la *Imagen de la Virgen* y desempeñar hasta su muerte el papel de propagador del culto— habría publicado hacia 1644 unas cartas dirigidas a Sánchez y consagradas a la "historia guadalupana".[94] Tras esas complicidades, esos escritos y apoyos se perfila uno de

[91] Sobre los mecanismos del fetichismo, véase *Objets du fétichisme. Nouvelle Revue de Psychanalyse,* 2, otoño 1970, p. 11.

[92] Guidieri (1987), p. 59

[93] De la Maza (1981), p. 83.

[94] José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca Hispano Americana Septentrional,* México, Fuente Cultural, tomo IV, s.f., p. 355.

los medios más eminentes de la sociedad novohispana a mediados del siglo: un núcleo criollo y universitario. Tanto Lasso de la Vega como Sánchez pasaron por las aulas de la Universidad de México, donde el segundo solicitó una cátedra;[95] Becerra Tanco debía profesar ahí las matemáticas; en las filas de los universitarios que dan su aprobación y su apoyo a la empresa figuran Juan de Poblete, decano de teología; Pedro de Rozas, lector de la misma disciplina; y Francisco de Siles, titular de la cátedra de teología. En su mayor parte, están unidos por la amistad, y no lo ocultan.[96]

Tampoco olvidemos, en el trasfondo, la sombra de Juan de Mañosca, arzobispo de México desde 1645, a quien Miguel Sánchez y Luis Lasso de la Vega (autor de la versión indígena) dan las gracias con efusión.[97] El arzobispo parece haber tomado partido contra Juan de Palafox en el agitado conflicto que sacudía al virreinato y que oponía al obispo de Puebla contra los jesuitas. Aliado al inquisidor Mañosca, su pariente, el arzobispo pudo cubrir la empresa de Sánchez y de Lasso tanto mejor cuanto que había pasado su infancia y su adolescencia en la ciudad de México, donde tuvo tiempo de familiarizarse con las tradiciones que circulaban sobre el santuario de Guadalupe. Por cierto, ¿no era otro arzobispo, Montúfar, el que casi un siglo antes había dado su apoyo a la devoción guadalupana? Además, todo indica que el cabildo de la catedral descubrió en la Virgen del Tepeyac una patrona que podía oponer a esa Virgen de los Remedios venerada por la municipalidad. En México, como en el resto de la catolicidad, el patrocinio de los santos y de las imágenes es una expresión y, al mismo tiempo, uno de los puntos que están en juego en las rivalidades que dividen a los medios dirigentes en el seno de la sociedad barroca.[98]

A pesar de todo, habrá que aguardar el decenio de 1660 para que las autoridades eclesiásticas intervengan directamente y las iniciativas individuales sean sustituidas por un trámite oficial. A instigación de Francisco de Siles y de Juan de Poblete, que públicamente habían apoyado a Sánchez en 1648, el cabildo del arzobispado y el virrey-arzobispo pidieron a Roma que el 12 de diciembre, fecha asignada a la aparición, fuera declarado día de fiesta. En apoyo de la súplica se inició en México una averiguación sobre las circunstancias del milagro.[99] Si la Iglesia siguió con benevolencia el lanzamiento del culto, si autorizó la publicación del relato en náhuatl de Lasso por voz de su *provisor* y acogió los trámites de Siles, si la Inquisición permitió difundir la mariofanía del Tepeyac —nada menos que cuatro apariciones marianas— sin exigir la menor investigación, la operación organizada en torno de la imagen siguió siendo, ante todo, obra de curas y de canónigos

[95] *Ibid.*, p. 308.

[96] De la Torre Villar (1982), p. 263.

[97] *Ibid.*, pp. 216, 263.

[98] Jean-Michel Sallmann, "Il santo patrono cittadino nel'600 nel regno di Napoli e in Sicilia" en *Per la storia sociale e religiosa del Mezzogiorno d'Italia*, coordinado por G. Galasso y C. Russo, vol. II, Nápoles, Guida, pp. 187–211.

[99] De la Torre Villar (1982), p. 1345 y AGN, *Bienes nacionales*, vol. 1162, exp. 5 (investigación que se conoce con el nombre de "Informaciones guadalupanas de 1666").

criollos animados por una extraordinaria perseverancia. La información de 1666 verificó que la tradición local, entre los descendientes de quienes habían conocido o se habían acercado a Juan Diego, correspondía en lo sustancial a las informaciones difundidas por Sánchez y Lasso. Pero, en la medida en que las preguntas dirigidas a los testigos contenían los elementos y sus respuestas, se tiene la sensación de que el procedimiento se dedicó más a dar una caución indígena a la versión oficial de 1648-1649 y a moldear las memorias y los testimonios locales sobre la vulgata de Sánchez. También fue aquella una buena ocasión para obtener el apoyo de todas las órdenes religiosas, franciscana, agustina y dominica, mercedaria y jesuita. Se había alcanzado el consenso, y después de olvidarse la disidencia franciscana, la imagen triunfaba.

Otros factores favorecieron el lanzamiento. Desde 1648 aparecen los primeros fuegos de un nacionalismo naciente, ese "patriotismo guadalupano" que ya ha llamado la atención de muchos especialistas. Según sus promotores, el prodigio del Tepeyac es excepcional, y su prestigio debe recaer sobre la ciudad de México y sobre América. El chantre de la catedral, Juan de Poblete, no escatima en su pluma la aprobación que dedica a la obra de Sánchez: "la aparición de una imagen que a todas luces es de las más prodigiosas que en historias se ha referido". El canciller Francisco de Bárcenas insiste: "Habéis escrito las glorias de México, de nuestra patria." Luego, este tono se conservó, impulsado por el énfasis y el auge de una exaltación barroca que Sigüenza y Góngora lleva a su paroxismo.[100]

Si la difusión del culto guadalupano es, sin duda, el esbozo de una afirmación "protonacionalista", igualmente coincide con la culminación de las persecuciones contra los marranos. Cristianos en apariencia, judaizantes de hecho, los miembros de esta pequeña comunidad habían llegado a integrarse a la sociedad colonial cuando, por razones políticas —la rebelión de Portugal en 1640—, las autoridades vieron en ellos a unos traidores en potencia, y resolvieron eliminarlos. El gran auto de fe de 1649 es el aviso de muerte para la comunidad judía de México, que desaparece en las hogueras o los caminos del exilio. La simultaneidad de los dos proyectos —la aniquilación del judaísmo mexicano y el lanzamiento deliberado del culto guadalupano— tal vez sea más que una coincidencia cronológica. Resulta que la persecución parece formar parte de una operación protonacionalista, destinada a reunir la sociedad novohispana en torno de una manifestación tan profundamente católica como insoportable a los judaizantes, ya que mezcla el culto mariano y el culto de las imágenes.[101] La gran fiesta barroca organizada por la Inquisición, el auto de fe del 11 de abril de 1649, "apoteosis de la

[100] *Ibid.*, pp. 153, 260, 266. Sobre los orígenes del nacionalismo mexicano, véase David A. Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Sepsetentas 82, 1972; Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique (1531-1813)*, París, Gallimard, 1974.

[101] El Cristo milagroso de Ixmiquilpan fue invocado contra los marranos. Véase Alfonso Alberto de Velasco, *Historia de la renovación de la soberana imagen de Christo Nuestro Señor crucificado*, México, 1845.

presencia inquisitorial en la Nueva España",[102] con sus 30 000 espectadores entusiastas, todas esas razas confundidas, el virrey y la corte, el arzobispo, los cleros regular y secular, se anticipó a las muchedumbres que, cada vez más numerosas, se apiñarán, hasta nuestros días, en el santuario del Tepeyac. Ese mismo mes de abril de 1649, una semana después del auto de fe de México, en otro gran momento de fervor mexicano, el visitador Juan de Palafox —personaje importante, ya que fue obispo de Puebla, arzobispo de México y virrey— presidió las ceremonias de consagración de la catedral de Puebla, segunda ciudad del virreinato.[103]

Todas esas espectaculares manifestaciones señalaron también el fin de un periodo de turbulencias y de conflictos (1642-1649) entre los clanes que se disputaban el poder en la Nueva España. En ese marco, la operación guadalupana acaso manifestara tanto una iniciativa del clero secular de la capital —al que pertenecen Sánchez, Lasso de la Vega, Becerra Tanco— como una voluntad de conciliación y de unanimidad en torno de una devoción excepcional. Pero reducir el asunto de la Guadalupana a sus dimensiones estrictamente ideológicas y políticas es pasar por alto lo esencial, la imagen que le sirve de base y la influencia singular y múltiple que ejerce.

LA MÁS PRODIGIOSA DE LAS IMÁGENES

La empresa dirigida por Sánchez y sus epígonos es, por principio de cuentas, una publicación, con todo lo que ello supone de apropiación, fijación y de autentificación del "acontecimiento" en un virreinato en donde la imprenta está vigilada de cerca, es esencialmente religiosa y en el que sólo se publica para consagrar. Por primera vez, la tradición guadalupana es normalizada, registrada y difundida por el libro. Se insinúa así en la tradición de la Iglesia mexicana, con la esperanza de ser recibida en toda la catolicidad.[104]

Al conjugar la escritura y la pintura milagrosas, el intelecto y la vista, la iniciativa de Sánchez satisface asimismo una de las exigencias barrocas: "si la pintura tiene consigo letras que la declaren, granjea con ellas, fuera de los elogios admirables que le ha consagrado la vista, alguna estimación porque las letras movieron a leerse y fueron lenguas predicadoras de ocultas excelencias".[105] Pero los autores también están conscientes de producir una "historia pública", "sacada a pública luz",[106] de hacer obra de "divulgación", de desarrollar un proyecto que debe "avivar la devoción en los tibios y engendrarla de nuevo en los que ignorantes viven del misterioso origen de este celestial retrato".[107]

[102] Alberro (1988), p. 294.
[103] J. I. Israel, *Race, Class and Politics in Colonial México, (1610-1670)*, Oxford, Oxford University Press (1975), p. 247.
[104] De la Torre Villar (1982), p. 273.
[105] *Ibid.*, p. 257.
[106] *Ibid.*, pp. 153, 257 .
[107] *Ibid.*, p. 288.

Al ofrecer una interpretación o un apoyo "publicitario", el texto de Sánchez da un golpe doble. Por una parte, viene a llenar el hueco que había en las fuentes escritas publicando la tradición "antigua, uniforme y general" a la que, después, Becerra Tanco se propuso aportar algunas bases "históricas".[108] Por otra parte, sitúa a la imagen en el dominio de la larga duración, es decir, en la perspectiva de la tradición de la Iglesia universal. La exégesis de Sánchez se apoya en el texto del Apocalipsis de San Juan, al que convierte en fundamento teológico y fuente de la imagen dejada por la Virgen: la Mujer que se aparece al apóstol —"imagen pintada en el cielo"— y que triunfa de la Bestia no sería otra que el "original profético de la Virgen de Guadalupe", el prototipo de la copia mexicana milagrosamente depositada en el sayal de Juan Diego.[109] Esta semejanza asombrosa flotaba ya en el ambiente de la época. Pudo ser sugerida por la lectura de un sermón que, algunos años antes, había comparado a la Mujer del Apocalipsis con la Inmaculada Concepción.[110] La representación mexicana (il.9) —una Virgen sin Niño, a diferencia de la estatua del mismo nombre que se veneraba en España— podía haber sufrido suficientes retoques y restauraciones para responder al gusto de la época e inscribirse en la secuela del culto de la Inmaculada y de las imágenes, cada vez más numerosas, que la representaban. En 1620 y 1622 uno de los mejores artistas de la Nueva España, Baltasar de Echave Ibía pinta una Inmaculada y una Virgen del Apocalipsis nimbada de azul, de pie sobre la media luna y la Serpiente (il.10), que ilustran el interés que suscitaban ese tema y esta advocación en los primeros decenios del siglo XVII.[111]

Pero Sánchez aprovecha más aún el milagro de la imagen; en él encuentra el sentido profundo de la conquista de México: la tierra fue "ganada para que en ella aparezca una imagen de Dios de este valor"; México se convierte en el receptáculo providencial, en el teatro "ganado" tras una gran lucha, para que en él se produzca la aparición.[112] Esto basta para que se construya y se entronque en la imagen un pasado que llegará a ser autoridad, un pasado plausible, receptible y, para siempre jamás, irrefutable.

Detengámonos en esta temporalidad singular, transmitida y producida por la imagen, temporalidad que ella prefigura, inaugura y acompaña con su presencia milagrosa. Al fechar la epifanía de 1531, Sánchez inaugura una prehistoria fantástica que escamotea y precipita en el olvido el episodio montufariano, despojado en adelante de toda razón de ser. El episodio de 1555-1556 —epifanía tortuosa y amañada del objeto pintado— es borrado por las mariofanías de 1531, por encima de toda sospecha, o sea las apariciones de la Virgen y de la Imagen. ¿Quiere decir esto que el mito sustituye a la historia? De un lado tendríamos la historia auténtica —sedimentación

108 De la Maza (1981), p. 83.

109 De la Torre Villar (1982), pp. 157, 160.

110 De la Maza (1981), p. 39.

111 Toussaint (1982), p. 96. La iconografía de la Inmaculada Concepción fue fijada por el caballero de Arpin hacia 1600-1610, véase Jeannine Baticle, "L'art baroque en Espagne", en Baticle y Roy, *L'art baroque en Espagne et en Europe septentrionale*, s. f., p. 67.

112 De la Maza (1981), p. 57; De la Torre Villar (1982), p. 164.

progresiva de devociones y de imágenes pero también tiempo gris en que nada permite fijar la memoria—, y del otro la exaltación tardía de la epifanía de 1531 —mitologización sabiamente orquestada, lanzada a mediados del siglo XVII—. ¿O sería más pertinente discernir otras temporalidades, de las cuales la más cargada de impacto, de sentido y de emoción, aunque no sea la "auténtica" —en el sentido en que lo entendemos—, sería la *noticia*, la ficción retocada y repensada que perfeccionan y difunden con éxito Sánchez, Lasso y Becerra Tanco? Se instauró entonces una temporalidad ficticia, que se tendía sobre el vacío y que todos los "aparicionistas" —los partidarios de la versión prodigiosa— se ingeniarán, hasta nuestros días, en explorar, cubrir de textos, llenar de imágenes, de indicios y de objetos. Temporalidad anclada sobre la aparición de la imagen, integralmente levantada sobre una imagen y orientada por ella. La imagen guadalupana proyectada hacia el año 1531 aclara súbitamente toda esa época, que a la vez inaugura, con una luz tan cegadora que se pierde de vista la iniciativa —en su tiempo, sin embargo, tan oportuna— bajo el mando del arzobispo Montúfar. Se introduce a su vez en la sombra del relato del Apocalipsis y de ahí surge sólidamente unida a la tradición de la Iglesia. Se cristaliza así la temporalidad del imaginario que difunde la versión de Sánchez como también se había cristalizado el relato de los orígenes sobrenaturales de la imagen. La imagen del Tepeyac permite ligar América al tiempo de la cristiandad. Es un magnífico instrumento de referencia y de perspectiva cronológica; más aún, es un injerto de memoria que tiene asegurada la eternidad.[113]

UNA IMAGEN PERFECTA

Antes que nada, sin embargo, la imagen es un objeto prodigioso, captado a lo largo de una reflexión que corre sin cesar del texto a la imagen y de la imagen al texto. Al definir las características de la imagen guadalupana, Sánchez se esfuerza por sostener y fijar las fronteras del fenómeno. La "normalización", que para nosotros adopta el aspecto paradójico de una fantástica valorización del milagro, se mueve en tres registros: la "copia" perfecta, el milagro de la "reproducción", la "presencia" en tierra mexicana. La imagen terrestre constituye la copia milagrosa, el "trasunto por milagro" del original celeste.[114] Miguel Sánchez recoge una teología de la imagen que hace de Dios el primer creador de imágenes, ya que es el creador del hombre. La Virgen es la imagen más perfecta pues fue "copiada del original de Dios",[115] "privilegio que siempre es el suyo en todas sus imágenes". Tomada de un original que es, a su vez, una imagen —"la imagen original del

[113] Y una invitación a distinguir —más claramente aún de lo que lo hacemos de ordinario— la temporalidad de los historiadores, reconstruida sobre un estricto esquema lineal y una cronología aritmética, y los tiempos vividos del imaginario para los cuales el pasado nunca se ha agotado.

[114] De la Torre Villar (1982), p. 158.

[115] *Ibid.*, p. 164.

cielo"— y la imagen misma de la hermosura de Dios, la Virgen es una imagen de excepción.[116]

La copia del Tepeyac es, por cierto, el efecto de una reproducción milagrosa ("trasunto por milagro"), ya que fueron las flores reunidas en el sayal del indio Juan Diego las que al caer "dejaron pintada en él la imagen de la Santísima Virgen María",[117] pigmento y revelador confundidos en algunos pétalos. Copia, pero también signo. A diferencia de otras imágenes milagrosas que producen milagros y signos, pues preexisten a esas manifestaciones prodigiosas, la imagen de la Guadalupana ya es en sí misma un *signum*, un "signo milagroso"[118] en el sentido en que es "hija legítima nacida de un signo", "imagen" engendrada por un "signo". He aquí la esencia, singular para siempre, de una Virgen de Guadalupe concebida como la manifestación del universo divino y de lo invisible. También llevado por los sermones, el tema flotaba en el aire: recuérdese que una copia de una imagen de Santo Domingo había llegado a México en el decenio de 1630, y la tradición sostenía que el original no había sido pintado "sobre la tierra sino en el cielo",[119] antes de ser entregada en 1531 al provincial de los dominicos de la ciudad de Soriano. Pero, desde comienzos del siglo XVII, ¿no atribuía el rumor un origen divino a la Guadalupana del Tepeyac? Le faltaba a Sánchez elaborar una formulación ortodoxa para que los predicadores no tuviesen más que bordar indefinidamente sobre el tema, hasta convertir a la imagen en "el retrato de la idea de Dios".[120]

Constituida sin ninguna mediación humana y física, la Guadalupana no fue, pues, fabricada: era el producto inesperado —nada la anunciaba en México— y renovado de una configuración onírica y simbólica: la visión de Patmos que inspiró a San Juan su Apocalipsis, pues Sánchez identificó en la Mujer que se enfrenta a la Bestia el "original profético" de la Virgen de Guadalupe;[121] pero era una producción original y no una reproducción. En realidad, la singularidad de la Guadalupana se debe a su "falta de anclaje" en relación con un pasado próximo. La desaparición de su origen humano le confiere un aura incomparable; sólo durante algunas apariciones ulteriores, la Virgen se adecuará a los rasgos de la pintura y, más convencionalmente, lo inmaterial de la visión "re-producirá" el signo milagroso.[122]

A diferencia de una imagen de origen humano, la Guadalupana es testimonio de un dominio técnico sorprendente, como lo prueba el episodio de las rosas. Antes de ser recibido por el obispo de México, el indio Juan Diego es importunado por los servidores del prelado. Tratan de ver el contenido del sayal donde están las flores cortadas por Juan. Asombrados por la belleza de las rosas, tratan de tomarlas sin lograrlo, "pareciéndoles que en la

[116] *Ibid.*, pp. 260, 275.
[117] *Ibid.*, pp. 272-273.
[118] *Ibid.*, p. 201.
[119] De la Maza (1981), p. 39.
[120] *Ibid.*, p. 124.
[121] De la Torre Villar (1982), p. 159.
[122] *Ibid.*, p. 249.

cándida manta estaban pintadas, grabadas o tejidas [...] eran solamente aparentes".[123] Esta ilusión perfecta de la tercera dimensión no deja de evocar la fascinación ejercida por nuestros hologramas, "no eran más que aparentes... no eran verdaderas".[124] Otras formulaciones atribuyen un origen de carácter casi fotográfico a la efigie: "Su Santa Imagen estaba impresa sobre la tela"; "se estampó en la manta el retrato de la Virgen". El fenómeno se aproxima al grabado y a las señales de la cruz que dejan una huella en el cuerpo de quienes las reciben: impresión, *sigillum*, comenta el jesuita Florencia, concebidos "para sellar y señalar con ella —la señal de la Santa Cruz— a otros".[125] Becerra Tanco llega a sostener que el sol había proyectado la sombra de la Virgen sobre el sayal de Juan Diego, mientras que a las flores recogidas se debía su cromatismo.[126] A fuerza de edificar interpretaciones sobre el prodigio de la reproducción mariana, los aduladores presienten confusamente la magia técnica y profana de las reproducciones contemporáneas.

La Guadalupana, producida por un signo y signo ella misma, "retrato de una idea", es una representación mental antes de ser una representación figurada: sintetiza lo sobrenatural cristiano en el sentido de un conjunto de signos dotados de vida propia, capaces de ordenarse y de autorregularse. Si hemos de creer que la Mujer del Apocalipsis anuncia la imagen milagrosa de México, ésta a su vez se anticipa también "proféticamente" y metafóricamente a lo que hoy es la simulación por computadora o, mejor dicho, la proliferación organizada de los signos y de las imágenes de síntesis. Es así como, en el siglo XVIII, se evoca la "aparición continua" de la imagen: "Aparece continuamente en ella como apareció para formarla de modo que siempre fuese apparecida e ignorado también el modo."[127] Esta presencia continua de la Virgen está asociada a su inmaterialidad: "allí se ve y aparece lo que no es o lo que al menos no debía ser naturalmente y quando debía luego desaparecer siendo un compuesto unido prolijamente sin unión, una pintura sin colores... una imagen que aparece estampada sin que aya recibido las tintas...; al temple sin pincel, pintada sin lienzo, el lienzo sin hilos..."[128] Como imagen inmaterial que existe en el espacio y en el tiempo sin intervención aparente, la representación del Tepeyac basta para asombrar y fascinar a la mirada barroca.

Esas analogías —la fotografía, el holograma, la simulación— parecerán anacrónicas, pero acaso permitan captar la extrema singularidad de la efigie guadalupana, revelando bajo las digresiones barrocas la agudeza de una reflexión teórica que se empeña en dar cuenta del milagro y del misterio.

[123] *Ibid.*, pp. 189–190.
[124] *Ibid.*, p. 190.
[125] *Ibid.*, pp. 328, 331; Francisco de Florencia, *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel San Miguel*, Sevilla, Tomás López de Haro, 1692, p. 141.
[126] De la Maza (1981), p. 166.
[127] Cayetano de Cabrera y Quintero, *Escudo de Armas de México*, viuda de J. B. de Hogal, 1746, p. 311.
[128] *Idem.*

Probablemente así se captará mejor uno de los nexos que unen el mundo barroco a nuestro mundo de imágenes. Esas características explican en gran parte el favor de que gozó el culto entre todas las capas de la población colonial. La imagen no es europea, pese a su nombre tomado de una devoción ibérica particularmente renombrada; no es obra de un español ni de un indígena. Signo producto de un signo, se beneficia de las ventajas de una "neutralidad cultural" que no le impide estar sólidamente arraigada en lo sobrenatural cristiano, en la tradición de la Iglesia y en el terruño mexicano. Misterio y neutralidad cobran un prestigio inaudito, ya que la aparición mexicana supuestamente triunfa sobre todas las que la precedieron, que no habían hecho más que prefigurarla: "Todos los milagros fueron prevenidos y dispuestos para el milagro de la aparición de nuestra santa imagen."[129]

La presencia en la imagen

Pero, aparte de esta programación divina, hay otros elementos que mantienen la fascinación. Imagen y reliquia, "soberana reliquia de la imagen milagrosa",[130] donde se mezclan la representación y la huella divina sobre el ayate indígena: la Virgen es tanto un objeto sagrado como una imagen. Del contorno de la tela se cortan fragmentos para fabricar reliquias.[131] Pero la imagen–reliquia no es todavía más que una forma atenuada de la presencia. La imagen del Tepeyac se asemeja extrañamente, en la piedad de las muchedumbres y las acrobacias de los exegetas, a la esfera indígena del *ixiptla*. Es el sitio de una presencia, "la presencia de la Virgen en la santa imagen".[132] Miguel Sánchez es categórico: "No dudo de que en este lienzo esté la Virgen con su imagen."[133] Dicha presencia desencadena los entusiasmos humanos, hasta las pasiones amorosas. El vicario de la ermita, Luis Lasso de la Vega, quiere ser el Adán de esta nueva Eva: "Yo y todos mis antecesores hemos sido Adanes dormidos poseyendo a esta Eva segunda en el paraíso de su Guadalupe mexicano [...] aunque ya era mía por el título de su vicario ahora gloriosamente poseedor publico mi ventura y me reconozco a mayores afectos, cuidados y veneraciones en su amor y culto."[134] Aquí la toma de conciencia, el despertar a la mujer y a la madre, la dicha, el culto y el amor "posesivo" florecen y se funden inextricablemente. Pero, ¿cómo interpretar esta pulsión que nos arrastra hacia la imagen y cuyos avatares secularizados vivimos aún hoy? Nadie duda de que la *imago* maternal, oculta en la Guadalupana, alimenta también la fascinación que ejerce sobre todos. Ejerce la seducción de una madre de piel cobriza como esas nodrizas mestizas, indias o mulatas que velaban sobre los pequeños

[129] De la Torre Villar (1982), p. 178.
[130] *Ibid.*, p. 263.
[131] *Ibid.*, p. 331.
[132] *Ibid.*, p. 281.
[133] *Ibid.*, p. 259.
[134] *Ibid.*, p. 264.

españoles por toda la Colonia. La fetichización efectuada por los evangelistas mexicanos parece organizarse en torno a la producción de una *imago* única, femenina y protectora. Esta producción se funda en la obliteración rabiosa e inconsciente de lo que la hizo posible: la pintura de la obra por manos humanas. La pista psicoanalítica no debe desdeñarse, aunque a menudo se contente con explicar lo que ya sabíamos. Nos sentimos tentados a seguirla al releer a los cronistas, pródigos en atisbos sobre el origen de la idolatría y el amor a las imágenes, sobre el interés inquietante que muestran las niñas en sus muñecas, sobre el poder tranquilizador de la imagen, ante las situaciones de angustia y de estrés, su papel de sustituto ante el duelo, ante la ausencia. Se descubriría que esos autores españoles a menudo tienen intuiciones asombrosamente modernas, pero también se notaría que faltan las fuentes que permitirían, sin estrellarse contra el muro de los arquetipos, captar lo que une "la imagen prodigiosa" a la *imago* maternal y la *imago* al fantasma. El lector podrá medir los límites de esta empresa recorriendo el análisis de un caso excepcionalmente bien documentado pero absolutamente particular.[135]

Lejos estamos de haber agotado la riqueza del fenómeno guadalupano, pues la imagen perfecta o la "Segunda Eva" de Lasso expresan las reacciones literarias de un medio culto. Dejan en la sombra las del resto de la población que no escribe, y se arriesgan a hacer olvidar que, en lo esencial, una imagen no se vale del medio de las palabras. La obra de Sánchez salió a la luz casi un siglo después del asunto de 1556, cuando la imagen ya había suscitado algunas corrientes piadosas que habían alimentado las tradiciones orales y escritas. Todo se desarrolla como si, desde el origen, el proceso cultural de movilización y de sincretismo pasara directamente a través de la imagen y sus manipulaciones, y no mediante discursos y políticas. La iniciativa montufariana es, al respecto, notablemente silenciosa; por lo que parece, se basa esencialmente en la imagen. También la imagen sigue la guía que, *a posteriori*, los escritos de Sánchez y de muchos otros se esfuerzan por sostener, explicitar y legitimar. El imaginario que se entronca en la Guadalupana precede constantemente a la formulación conceptual, y se libra de su rigidez y de sus limitaciones. Despliega potencialidades que, en su origen, el discurso ortodoxo nunca se habría atrevido a imaginar: las virtualidades sincréticas de la imagen están en acción desde el siglo XVI, sin imaginar que, en 1746, Cabrera y Quintero relacionará públicamente el culto con las creencias de los indios de la América del Norte.[136] Asimismo, la naturaleza prodigiosa de la imagen hace creíble e indudable el relato de las apariciones marianas, mientras que los testimonios orales o escritos, por sí solos, hubiesen tenido mayor dificultad para superar las barreras de la censura inquisitorial. La imagen guadalupana, como todas las imágenes, desencadena efectos que constantemente escapan a sus conceptualizadores iniciales (Montúfar, el pintor Marcos...) y que también desbordan la intervención de los mediadores que se suceden en torno de ella.

[135] Gruzinski (1985), pp. 130–137.

[136] Cabrera y Quintero (1746), pp. 8–9; De la Maza (1981), p. 154. La información fue tomada de la obra de un recoleto francés, misionero en Luisiana, Louis de Hennepin.

IMÁGENES BARROCAS

El Santuario de Guadalupe no es más que el eslabón más notable de una red de imágenes y de fiestas, de devociones y de milagros que satura progresivamente a la Nueva España. Ante unas idolatrías sin porvenir y que, de hecho, sólo inquietaban a un puñado de curas excesivamente celosos,[137] se tiene la sensación de que la Iglesia se dedica a cristalizar en imágenes y en epifanías todas las manifestaciones de la trascendencia, en tal forma que puedan captar mejor la atención y el fervor de las poblaciones. Leyendo las crónicas y los diarios del siglo XVII, la historia de la Nueva España parece ordenarse en torno a una trama de acontecimientos cuyo núcleo está ocupado por la imagen religiosa. En otras palabras, el acontecimiento en la Nueva España es, más que de ordinario, la imagen. La efemérides que sigue irritará por sus repeticiones: los mismos rituales, las mismas fiestas... pero, ¿cómo reproducir de otro modo la irrupción incesante de lo divino y el prodigio en una vida colonial que, aunque conoce los daños de las epidemias y de las catástrofes naturales —otra vez la Providencia—, en cambio desconoce las guerras y las luchas civiles? Año tras año, la imagen produce el milagro, y el milagro consagra a la imagen.

La historia de la Virgen de los Remedios es paralela a la de la Guadalupana, aun si al principio no fue más que una estatuilla de madera llevada por un conquistador y oculta en el curso de los combates de la Conquista, para ser descubierta en 1535 por un cacique indígena. En 1550 se le construyó una ermita, luego un santuario más decente en 1574-1576, bajo los auspicios del virrey y del arzobispo.[138] El decenio de 1580 es rico en acontecimientos marianos que preparan la era de la imagen barroca: en la ciudad de México (¿?), hacia 1582 una india piadosa recibió de un franciscano la cabeza y las manos de una Virgen. La mujer encargó a unos artesanos que montaran la estatua, peros éstos desaparecieron misteriosamente, una vez realizada la obra maestra.[139] El mismo año, una comisión consagró el renombre de Nuestra Señora la Conquistadora, estatuilla semejante a la de los Remedios, introducida como ella en el equipaje de los conquistadores y venerada en Puebla, segunda ciudad del virreinato.[140] El tema de la "imagen conquistadora" —que también es válido para Nuestra Señora de los Remedios— se definió a finales de este siglo XVI, a medida que se imponía la versión de una evangelización fuertemente secundada por efigies milagrosas.

Esta relectura hagiográfica revela la importancia que la Iglesia y los fieles atribuirían en adelante a la imagen y a su eficacia. Hacia 1580, por iniciativa de un cacique, comienza el culto de Nuestra Señora de los Ángeles en un barrio de la ciudad de México. En 1583, el traslado del crucifijo milagroso

[137] Bernand y Gruzinski (1988), pp. 146–171.

[138] Miguel Flores Solís, *Nuestra Señora de los Remedios*, Jus, 1972, p. 63.

[139] Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano. Quarta Parte*, México, Doña María de Benavides, 1697, p. 133.

[140] *Ibid.*, p. 132.

de Totolapan desencadenó el entusiasmo de las muchedumbres: el jueves santo, el crucifijo pareció más grande de lo que era; irradiaba una luz muy fuerte y mostraba tal blancura que parecía de carne.[141]

El mismo año en el mes de junio, al pie del Popocatépetl, el Cristo del Sacromonte multiplicó los prodigios.[142] Esos tiempos llenos de milagros y de imágenes correspondieron a la reunión en 1585 del Tercer Concilio Mexicano, que adoptó los decretos de Trento. Ahora podemos imaginar mejor de qué manera y en qué contexto, en el curso de esos años, se desarrollaron tradiciones aparicionistas en torno del culto de la Virgen de Guadalupe, sobre todo en los medios indígenas del valle. Y México no es el único que recibió los favores divinos. Perú conoció la misma suerte entre 1570 y 1600: el milagro de la Virgen de Copacabana —una de la Vírgenes más ilustres de los Andes— data de 1583. Y, como lo recuerda a mediados del siglo XVII el cronista agustino Calancha: "es muy de advertir y no carece de gran misterio que por los mismos tiempos que aquella maldita Isabela, reina de Inglaterra destruía las imágenes, se vieron grandísimos milagros de imágenes en Europa y en el Perú".[143]

En México, después del decenio de 1580, el culto de las imágenes alcanzó en cierto modo su "mejor ritmo". Entre consagraciones y traslados, el país se cubrió de imágenes. Hacia 1595, Alonso de Villasana pintó los frescos que decoran la ermita de la Virgen de los Remedios y relatan su historia, mientras que por la misma época, el venerable Bartolomé de Jesús María se retiró al barranco de Chalma, al lado de la imagen milagrosa del Crucificado —aparecida, según la tradición, en 1539—, para construir un asilo abierto a los peregrinos.[144] En 1577 "contra la peste", en 1597 y 1616 contra la sequía, la imagen de la Virgen de los Remedios fue transportada a la ciudad de México, que implora su auxilio. Sin embargo, esta devoción estuvo lejos de monopolizar el fervor de los fieles.

1611: La Inquisición encargó al pintor Juan de Arrué copiar la silueta de una Virgen aparecida milagrosamente en el tronco de un árbol en Oaxaca.[145]

1618: Con motivo de las fiestas que se le consagraron, la corporación de los orfebres ofreció en catedral una efigie de plata de la Inmaculada Concepción.[146] La imagen fue colocada bajo un arco de triunfo de 30 varas de altura, cubierto de emblemas que "significan la concepción pura de la Virgen" mientras que las principales arterias de la capital abrigan "innumerables" altares, decorados de pinturas consagradas a la Concepción de la Virgen y

[141] Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas. V. Textos costumbristas*, México, SEP, 1986, p. 70.

[142] Chimalpahin (1965), p. 287.

[143] Antonio de Calancha y B. de Torres, *Crónica moralizada del orden de San Agustín*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972, p. 223.

[144] Joaquín Sardo, *Relación histórica y moral de la portentosa imagen de N. Sr. Jesucristo* [...] *aparecido en San Miguel de Chalma*, México, Casa de Arizpe, 1810, p. 87, reproducido en la edición facsimilar de la Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1979.

[145] Ruiz Gomar (1987), p. 59.

[146] Tovar de Teresa (1988), p. 55.

de una reconstrucción particularmente realista de la isla de Patmos que llamó la atención de todos... y tal vez la del joven Sánchez que, 20 años después, identificará el original de la Guadalupana en la Mujer aparecida en Patmos al apóstol San Juan. Al final del cortejo, un carro triunfal —oro, seda y plata— llevaba una figura de la fe y una estatua de San Eloy arrodillado ante una imagen de la Virgen. Plumas multicolores, placas y espejos "diamantados", gran cantidad de aves en jaulas doradas, pasamanos de oro, terciopelos preciosos, pinturas, frontales de plata, colgaduras en las ventanas y sobre los techos componían una decoración de una exuberancia fastuosa, indisociable en adelante del México barroco: "Todo fue con igual ventaja; vistoso, grave, apacible y maravilloso."

1620: Pese a la oposición de 2000 indios, el arzobispo de México hizo venir de Ixmiquilpan a la capital un crucifijo milagroso que había sudado sangre y agua, en medio de un gran concurso de multitudes.[147] La imagen estaba hecha de *zumpantle* (madera del país) y de "papel gris". 1621: Luis de Cisneros publicó su historia de los milagros de la Virgen de los Remedios, sin tener, empero, el éxito que logra Sánchez en 1648. Ese mismo año se desarrolló una extraordinaria mascarada ofrecida en honor de la beatificación de San Isidro Labrador.[148] Probablemente en el decenio de 1620, Urbano VIII consagró el culto de la Virgen milagrosa del Tepeyac, en el valle de México.[149] 1629: La iglesia de la Virgen de los Remedios se construyó en el lugar de la capilla del siglo XVI.[150] 1630: La capital se libró de las inundaciones gracias a la boga de una imagen milagrosa de Santo Domingo. Una copia del cuadro llegó a México y, sin tardanza, se multiplicaron las réplicas, por demanda de los fieles.[151]

Lo mismo ocurrió en provincia. En abril de 1631, el arcángel San Miguel se apareció a un indio, Diego Lázaro, en el obispado de Puebla, la diócesis más rica del país. Ante las apremiantes exhortaciones del arcángel, el indio acabó por dirigirse al obispo, para darle parte del prodigio. Con ciertas variantes, puede reconocerse el esquema que retoma Sánchez para su Virgen de Guadalupe. Las cosas no se hicieron esperar. En 1633 se efectuó una primera investigación y ya en aquella época los fieles afluían a San Miguel del Milagro para gozar de los beneficios de un agua salvadora y rendir culto a una imagen de San Miguel depositada en una gruta vecina "como recuerdo de su aparición milagrosa". El prodigio fue autentificado: instalada la imagen sobre un altar se cantó una misa solemne en honor del arcángel. En 1643, el nuevo obispo de Puebla, Juan de Palafox, decidió iniciar una segunda información. A manera de consagración adicional, dos años después Pedro Salmerón publicó la relación del milagro.[152] Pero ya el indio

[147] *Ibid.*, p. 321.
[148] *Ibid.*, p. 69.
[149] Vetancurt (1697), p. 132.
[150] Tovar de Teresa (1988), p. 313. La ermita había sido restaurada en 1595 (*Ibid.*, p. 58).
[151] *Ibid.*, p. 98.
[152] Florencia (1692); D. Pedro Salmerón, *Relación de la aparición [del] soverano Arcángel San Miguel en un lugar del obispado de la Puebla de los Ángeles*, AGN, Historia, vol. I, exp. 7.

Diego Lázaro, bienaventurado testigo de la aparición, había mandado pintar en un códice en la tradición indígena los episodios de su aventura, "para memoria de toda la historia",[153] mientras que unos anales locales pictográficos y alfabéticos—conservados con cuadernos de canto— consignaban en el año de 1631 el descubrimiento del "agua de San Miguel".[154] Como en el caso de la tradición guadalupana, una transmisión propiamente indígena se anticipaba a la intervención del libro. El obispo de Puebla Juan de Palafox —"que fue siempre tan extremado su celo por las sagradas imágenes"— fomentó la devoción, mandando levantar una iglesia en el emplazamiento de la pobre capilla. El interior del Santuario de San Miguel del Milagro se enriqueció pronto con estatuas del arcángel y pinturas que relataban las apariciones y la historia de las manifestaciones de San Miguel, mientras que el culto invade la región de Puebla y las iglesias de México. Al término del siglo, "todo el obispado de la Puebla está lleno de imágenes, estatuas de pinzel y de talla de este soberano arcángel. Apenas se ve casa o santocale de Indio que no tenga a San Miguel del Milagro, casa de español o rico que no muestren su devoción al santo en tener en las salas o en los oratorios su pintura con la divisa en que se apareció a Diego Lázaro que es la vara de oro con la cruz por remate".[155] Pero también se podría escribir lo mismo acerca de las imágenes de la Virgen.

El decenio de 1640 parece haber sido particularmente fasto para el culto mariano, y no sólo porque en 1648 la Virgen de Guadalupe recibió los honores de la impresión y del libro. En el curso de este decenio, la imagen de los Remedios fue transportada dos veces a la capital, para luchar contra la peste y la sequía,[156] mientras que el infatigable obispo de Puebla apoyó en su diócesis el auge del culto mariano y sobre todo el de la Virgen de Ocotlán, aparecida en el siglo XVI en las cercanías de Tlaxcala.[157] También en 1648, la cruz de Tepeapulco fue instalada solemnemente en el cementerio de la capital de México.[158] Al año siguiente, el rostro de una Virgen conservada en un molino de caña de azúcar que explotaban los jesuitas transpiró milagrosamente. En 1652, fue colocada en la catedral una imagen de Nuestra Señora de la Antigua, copia de un modelo sevillano. En 1653, 1656, 1661, 1663, 1668, 1678, 1685 y en 1692, por decimocuarta vez, la Virgen de los Remedios hizo el viaje de ida y vuelta entre México y su santuario.[159] Por muy

[153] Florencia (1692), p. 97.

[154] *Ibid.*, p. 119.

[155] *Ibid.*, p. 162; en 1633, en la región de Oaxaca, un sacerdote había hecho llevar a Juquila una imagen milagrosa de la Virgen; véase José Manuel Ruiz y Cervantes, *Memorias de la portentosa imagen de Nuestra Señora de Juquila*, México, 1786, p. 28 y James B. Greenberg, *Santiago's Sword. Chatino Peasant Religion and Economics*, Berkeley, Los Ángeles, University of California Press, 1981, p. 44.

[156] Vetancurt (1967), p. 131.

[157] Manuel Loayzaga, *Historia de la milagrosísima imagen de Nuestra Señora de Ocotlán*, México, viuda de Joseph de Hogal, 1750, p. 73. En 1647, cerca de la costa del Golfo de México, el Niño Jesús de Acayucan suda; el prodigio unió a españoles e indios en un mismo fervor.

[158] Tovar de Teresa (1988), p. 157.

[159] AGN, *Misiones*, vol. 26, exp. 7; Tovar de Teresa (1988), p. 164.

monótono y agotador que pueda parecer este recorrido —pese a todo incompleto—, sólo él puede sugerir el avance de la imagen religiosa y del milagro en el siglo XVII novohispano.

En 1665, una imagen milagrosa de Jesús el Nazareno fue destinada a la nueva iglesia del Hospital de la Limpia Concepción: una india había visto en sueños a Jesús subiendo el Calvario, y se había prometido reproducir su visión; sólo unos misteriosos indios lograron procurarle una réplica satisfactoria, que ella legó en su testamento a un santuario de la ciudad.[160] En 1670, la intercesión de Nuestra Señora de la Redonda —cuyo origen es comparable— provocó una lluvia torrencial, que ya no se esperaba. En 1676, apagó el incendio que devastaba la iglesia de San Agustín. El mismo año, un español mandó levantar una iglesia para la imagen milagrosa de Nuestra Señora de Tolantongo, que había devuelto la vista a un indio ciego.[161] En 1669 se consagró una capilla que abrigaba a Nuestra Señora de la Redonda, y se inició la construcción de una réplica de la casa de la Virgen de Loreto. La obra concluyó por un "milagro" al año siguiente, y la consagración se celebró en medio de "fuegos artificiales, altares curiosos y danzas de los naturales". Ahí se pudo ver apiñarse a mucha gente distinguida, "teniéndose por dichosos los que podían entrar en ella que les parecía que entraban en la misma casa original que representaba".[162] En 1683 se celebró en Chalma la consagración de la primera iglesia dedicada al culto del Cristo milagroso aparecido en 1539.[163] Cinco años después, en 1688, el Cristo de Ixmiquilpan recuperó su primera hermosura; su "renovación" fue considerada milagrosa y los capellanes del convento de San José de los carmelitas descalzos reclamaron su reconocimiento oficial. Durante ese tiempo se sucedieron milagros y prodigios por doquier en forma ininterrumpida: curaciones, chubascos salvadores, conversiones espectaculares. Y siempre había una imagen eficaz que, en el último momento, lograba evitar el desastre.

Si las iglesias y los conventos rebosaban de imágenes, los particulares no se quedaban atrás: al final del siglo, don Alonso Gómez, el generoso anfitrión de aquel infatigable curioso, el viajero napolitano Gemelli Carreri, se jactaba de poseer las efigies de todos los santos del año o, más exactamente, "los trajes y las cabezas", y se fijaba como obligación acompañar, cada vez, la imagen del santo del día a la catedral. Además, cada mañana ponía "cinco de bulto y dos en estampa en su oratorio, con mucha devoción y mucho gasto". Esto podía sorprender hasta a un napolitano en plena época barroca.[164]

160 Tovar de Teresa (1988), p. 194.
161 Vetancurt (1697), p. 134.
162 Tovar de Teresa (1988), p. 236
163 Sardo (1979), p. XXI.
164 Giovanni Francesco Gemelli Carreri, *Viaje a la Nueva España,* México, UNAM, 1976, pp. 116, 114.

FLORENCIA, EL GRAN ORQUESTADOR

En la segunda mitad del siglo, un enjambre de eclesiásticos —con la Compañía de Jesús a la cabeza— y de particulares contribuyeron al florecimiento y al éxito de esas devociones. Fueron los jesuitas quienes construyeron estructuras de recepción —un albergue— en el santuario de San Miguel del Milagro[165] o propagaron el culto de la Virgen de Loreto. El episodio ilumina, de paso, el modo en que se copiaban las estatuas. El padre Juan Bautista Zappa había llevado a México una cabeza de la Virgen italiana y otra del Niño Jesús, "copiadas con toda perfección de las imágenes soberanas que esculpió, talló e iluminó, de color carne, San Lucas en Nazareth".[166] A partir de esos fragmentos, como es la costumbre, se confeccionaron las imágenes que llegaron a enriquecer el patrimonio de la capital. El jesuita Francisco de Florencia se convirtió entonces en uno de los ardientes propagadores y orquestadores del culto de la imagen barroca en la Nueva España. Criollo nacido en la Florida hacia 1620, ingresó en la Compañía de Jesús a los 23 años, por la época en que Sánchez se proponía redactar su *Imagen de la Virgen*. Importante intérprete de este periodo culminante, imperturbablemente recogió y fijó las tradiciones, se dedicó a organizarlas y a estructurarlas en conjuntos coherentes, y también se empleó en buscar precedentes, simetrías y paralelismos en cada lado del océano. Él magnificó la triada milagrosa que componían los santuarios de Guadalupe, de los Remedios y de San Miguel del Milagro—" los tres son cielos sobre la tierra"—,[167] así como exaltó el escudo que representaban las cuatro imágenes marianas en torno de la ciudad de México: Nuestra Señora de la Bala en el Este, Nuestra Señora de los Remedios en el Oeste, Nuestra Señora de la Piedad en el Sur y, por último, la Guadalupana, "la Estrella del Norte de México", para retomar el título de la obra que inspiró al jesuita de la Florida. "¿Esta correspondencia en los cuatro como polos de la ciudad destas cuatro prodigiosas imágenes puede ser acaso? ¿Que las de Oriente y Poniente ambas sean de talla y de un mismo tamaño? [...] A cargo del Señor y de la Señora están los cuatro ángulos desta tierra."[168] Habría aquí bastante para seducir, después de nuestro jesuita, a los aficionados a las interpretaciones estructuralistas...

Del escudo místico de Florencia a los muros de las imágenes franciscanas se extiende toda la distancia que separa al entusiasmo barroco del didactismo humanista del Renacimiento. El jesuita puso su prosa desbordante y su arte de las fórmulas al servicio de incontables imágenes. A la Virgen de los Remedios consagró en 1685 una disertación con título interminable: *La invención milagrosa de un tesoro oculto en un campo que encontró un cacique dichoso.*[169] Traída de Europa, tal vez instalada en el Templo Mayor en el lu-

165 Florencia (1692), p. 155.

166 Tovar de Teresa (1988), pp. 325-326.

167 Florencia (1692), p. 81.

168 *La estrella del Norte de México,* citada en De la Torre Villar (1982), p. 394.

169 Tovar de Teresa (1988), p. 309.

gar de los ídolos derribados antes de que se extraviara y fuera después milagrosamente recuperada por un cacique indígena ("el tesoro oculto"...), rivalizó en importancia con la ilustre "Estrella del Norte", la Guadalupana. Victoriosa para siempre sobre los ídolos, se ofrecía a la veneración de los fieles en medio de los oros y cristales que reflejaban la luz de innumerables cirios: "en medio de él [tabernáculo] está la milagrosa imagen detrás de una vidriera cristalina adornando todo el hueco del niquio de tantas preseas y joyas inestimables que quando se descubre la imagen parece un cielo brillante de estrellas que reverberan vistosos visos con el resplandor de las luces y lámparas que siempre arden su capilla y altar... Está todo el trono de la Señora rodeado de pomas de ámbar engastadas en oro, que lo hacen un paraíso de fragancias."[170] Tal es la magia de los "efectos especiales", sin la cual la imagen barroca no existiría. Cronista y propagandista infatigable de los santuarios de la Virgen y de sus milagros, Florencia no nos evita ni la introducción del culto de Nuestra Señora de Loreto —*La casa peregrina* data de 1689—, ni el crucifijo de Ixmiquilpan —"antes y después de su renovación milagrosa—", ni el Cristo de Chalma (1690) o las devociones del Noroeste de México, en lo que entonces se llamaba la Nueva Galicia (1694).[171]

En cuanto a la cartografía franciscana de la imagen milagrosa, la debemos al cronista Agustín de Vetancurt, quien ignora los escrúpulos de sus antiguos predecesores y enumera —con la misma pasión que nuestro jesuita— más de una treintena de imágenes milagrosas en su *Teatro mexicano,* publicado a finales del siglo: "Otras muchas imágenes ay en la provincia que fuera referirlas no dar fin en muchos tratados a la historia."[172] Vírgenes que levantan los ojos, mueven la cabeza, extienden los brazos, se desplazan, una Santa Verónica que suda grandes gotas, el Niño Jesús con sus lágrimas de sangre, Cristos que sangran o cuyo cuerpo se hincha y se cubre de llagas rojizas, imágenes que posan la mirada sobre otras imágenes: la antropomorfización sistemática de la representación es la regla. Para el franciscano Vetancurt, la imagen mariana es, al mismo tiempo, una presencia de lo divino y la réplica perfecta de la divinidad; de ahí estas palabras que atribuye a la Virgen: "Estoy en las imágenes pintadas o de bulto, presente entonces de cierto quando por ellas obraré maravillas."[173]

¿Es pura casualidad si en los últimos decenios del siglo XVII, tan fecundos en hagiografías, se desarrolló una pintura barroca, espléndidamente ilustrada por las obras de Cristóbal de Villalpando y de Juan Correa? De 1684 a 1686, la sacristía de la capital de México recibió un fresco grandioso de luces y de colores, *la Apoteosis de San Miguel,* en el estilo de este fin de siglo. Las Vírgenes del Apocalipsis, las Iglesias militantes y triunfantes, los Triun-

[170] *Ibid.*, p. 312.
[171] *Ibid.*, p. 346.
[172] Vetancurt (1697), p. 135. Esta proliferación tiene su equivalente en la Europa mediterránea: en el siglo XVII, Cataluña contaba, confundidos todos sus orígenes, con doscientas imágenes milagrosas de la Virgen, véase *L'imagerie catalane. Lectures et rituels,* Garae, Hésiode, 1988, p. 69.
[173] Vetancurt (1697), p. 127.

fos de la Eucaristía se suceden, y marcan la tónica. El triunfalismo barroco lanza por doquier sus suntuosos batallones de arcángeles musculosos y delicados, mientras que parvadas de ángeles músicos confirman el importante lugar que ocupa la música en esta exaltación de la imagen. El programa plástico se repite de catedral en catedral: Puebla, Guadalajara desean y obtienen sus triunfos y sus apoteosis de la Eucaristía, mientras que las réplicas de la Virgen de Guadalupe pululan bajo el pincel de Correa e invaden los santuarios de la Nueva España y de España, como lo hacen en el siglo XVIII las copias de Miguel Cabrera.[174]

PUESTAS EN ESCENA Y "EFECTOS ESPECIALES"

De tanto recorrer, a veces hasta el exceso, la selva de las imágenes barrocas, se corre el riesgo de extraviarse en ella, aturdidos por la proliferación de las representaciones, los prodigios de la retórica colonial, el relevo inagotable de los aduladores, la suave ambigüedad de sus cohortes angélicas. Pues bien, la multiplicación y la ubicuidad no agotan la especificidad de esta imagen, que sólo existe a través de un lugar, una escenografía y unos dispositivos sensoriales. Escenografía del milagro y escenografía del santuario se hacen eco. El jesuita Florencia despliega todo su talento para reproducir la escena de la aparición del arcángel en San Miguel del Milagro, para sugerir "la hermosura del glorioso arcángel, el parage donde se le allegaron en figura dos bellíssimos mancebos; cómo se inclinaron los arbolillos de la barranca y se apartaron a su vista los peñascos de ella; la claridad que de todos salía que la alumbraba toda como si fuera de día claro".[175] El acento se pone en las iluminaciones, la luz de un claro esplendor, el agua milagrosa que resplandece,[176] mientras que la Virgen de Ocotlán prefirió aparecer en una orgía de luz: "Todo ardía como si fuera el Etna." Tampoco se olvida el medio sonoro: para describir el cuadro de la primera aparición de la Virgen de Guadalupe, Sánchez se explaya sobre "el coro concertado o capilla del cielo": "Aquí un sábado... pasaba un indio, si recién convertido, venturosamente advertido pues oyendo músicas dulces, acordes, consonancias, realizados contrapuntos y sonoros acentos... se detuvo suspenso."[177]

Los retablos, los cuadros y los frescos que relatan las apariciones, el teatro edificante que las recrea, las liturgias brillantemente orquestadas por compositores locales del talento de Antonio de Salazar o de Manuel de Zumaya —contemporáneo de Bach y de Vivaldi— transmiten a las multitudes analfabetas esos escenarios barrocos.[178] En 1656, para la consagración

[174] Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando,* México, INAH, 1964, pp. 66, 102, 103.

[175] Florencia (1692), p. 13.

[176] Del que emana un "olor celestial", *Ibid.*, p. 133.

[177] Loayzaga (1750), p. 27; Sánchez en De la Torre Villar (1982) p. 179.

[178] Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal,* México, SepSetentas Diana 95, 1980, pp. 88–121.

de la catedral de México se celebran simultáneamente no menos de cuatro misas solemnes, verdadera hazaña que reunió todo lo que la capital contaba entre notables y dignatarios eclesiásticos. El marco que ofrece el santuario también es portador de efectos, si recordamos que la arquitectura de los siglos XVII y XVIII hace del interior de las iglesias o de su fachada unos gigantescos escaparates de imágenes. El retablo despliega en toda la altura de la nave un programa definido por el pintor y su comanditario: un programa iconográfico de equilibrios maduramente sopesados, sobrecargado de elementos simbólicos (la viña, las columnas salomónicas o torsas), colocado bajo el signo del oro, cuyo brillo inalterable mezcla la evocación de la pureza y la de las riquezas terrenales. Los efectos de relieve y los juegos de iluminación actúan sobre las hojas de oro, y por doquier el recorrido de la mirada tropieza con el metal precioso.[179] ¿Sería la imagen barroca tan radiante sin el oro de México? Constantes mejoras se hacen al receptáculo de la imagen (cabaña, gruta, ermita, capilla, iglesia y después basílica) a medida que crece la devoción y que se acumulan las limosnas.

La manera en que se fabrica la imagen alimenta indiscutiblemente la fascinación que ejerce. Los escenarios de fiesta ofrecen inagotables ejemplos, consagraciones de altares y de capillas, grandes rituales de la Iglesia, procesiones y mascaradas que marcan la vida de la capital y de las ciudades populosas de la Nueva España. La fiesta religiosa invade el campo visual, puntúa el espacio urbano, despeja avenidas y las transforma en gigantescos decorados, disponiendo estrados, plataformas, catafalcos, sepulcros de plata con paredes de cristal, arcos de triunfo entre los cuales evolucionan las procesiones y los cortejos, los caballos y las carrozas. Añadamos el brillo de las iluminaciones nocturnas de las iglesias y de los palacios, la sorpresa de los fuegos de artificio, el concurso de los músicos y de los coros.

Al ser beatificada Santa Rosa de Lima en 1671, la procesión salió de la catedral para ir al convento de Santa Catalina de Siena, reunió las estatuas cubiertas de joyas de San Ignacio de Loyola, San Pedro Nolasco, Santa Teresa, San Agustín, San Felipe de Jesús y San Francisco. Al llegar la procesión al convento, de él salió la Virgen "para recibir a su querida Rosa y a su Padre Santo Domingo".[180] Era el colmo de la antropomorfización y de la animación de las imágenes en medio de la exaltación festiva... Henos aquí en las antípodas del mundo protestante, que en la acumulación de las fiestas denunciaba la marca de la superstición y de la idolatría,[181] pero es ello, justamente, lo que permitía al modelo barroco penetrar en los mundos indígena y mestizo y mantener duraderamente el consenso de las creencias y de las prácticas.

[179] Gregorio M. de Guijo, *Diario, 1648-1664*, México, Porrúa, 1953, tomo II, p. 51; José Guadalupe Victoria, "Forma y expresión de un retablo novohispano del siglo XVII", en *Estudios acerca del arte novohispano. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*, México, UNAM, 1983, p. 181.

[180] Elisa Vargas Lugo "Las fiestas de beatificacion de Rosa de Lima", en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, 1983, p. 96.

[181] Robert W. Malcolmson, *Popular Recreations in English Society, 1700-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 7.

TERRITORIALIZACIÓN Y SACRALIZACIÓN

La inserción de la imagen en un medio físico nunca es indiferente. La imagen de Guadalupe está unida a la colina del Tepeyac, "cerro tosco, pedregoso e inculto",[182] donde exigió que levantasen un santuario; la de los Remedios va unida a la columna del mismo nombre, con un lazo tan fuerte que la estatua retorna obstinadamente al lugar en que se la descubrió, ahí donde una vez al año se difunde una claridad misteriosa;[183] el arcángel San Miguel aparece sobre una montaña. El jesuita Florencia aprovecha la ocasión para disertar sobre la predilección del santo por los "puestos altos" y concluir, después de haber evocado a la Virgen de Guadalupe y a la de los Remedios: "todos tres [santuarios] son cielos en la tierra".[184]

La aparición y después la imagen instauran y concretan la invasión de un espacio pagano por la divinidad cristiana, consagrado o supuestamente consagrado a cultos idólatras (la diosa Tonantzin sobre el Tepeyac). La toma de posesión se efectúa por medio de imágenes interpuestas, ya que la Virgen es la "forma de Dios" y el arcángel es el "sello de la semejanza de Dios"; sus imágenes remiten a unos originales que, supuestamente, son imágenes de la divinidad.[185] La extirpación del demonio —desacralización del lugar pagano en la línea de la descontaminación cortesiana— es el preámbulo de una inmediata "resacralización" cristiana operada por la imagen. La expulsión siempre es espectacular: "se levantó súbitamente un gran torbellino de vientos encontrados con grandes alaridos, gemidos y vozes que salían del y un estruendo espantoso como de personas que en tropa huían de allí".[186] El lugar cristianizado se vuelve entonces inviolable, en cierto modo, "tabú": la fuente milagrosa de San Miguel del Milagro se secó cuando una familia lavó en ella los pañales de su hijo; la expulsión de los culpables ("violadores")[187] del santuario desencadenó inmediatamente el retorno del agua milagrosa. En la ciudad de México, un hombre que había entrado subrepticiamente en la casa de Nuestra Señora de Loreto y había herido mortalmente al sacristán, ahí mismo fue castigado de muerte por la Virgen.[188]

La territorialización puede revestir una amplitud insospechada. La Virgen de Guadalupe es objeto, al filo de los sermones que se le consagran, de una captación que ya no conoce límites. La Virgen del Tepeyac, María de Guadalupe, es la Virgen por excelencia; la Virgen es mexicana antes de ser

[182] De la Torre Villar (1982), p. 179. Como se ha hecho para la Europa mediterránea, habría que explorar la liminalidad marcada por las imágenes en el espacio en que se inscriben, subrayando que la imagen barroca colonial repite, con siglos de retraso, un proceso medieval, casi diríase cristiano (1981), p. 91.

[183] Vetancurt (1697), pp. 129–130.

[184] Florencia (1692), pp. 64, 81.

[185] Florencia (1692), p. 82. Añadamos el Sacromonte de Amecameca en que se encontraba una imagen de la diosa Chalchiuhtlicue (Chimalpahin [1965], p. 287).

[186] Florencia (1692), p. 6.

[187] *Ibid.*, p. 135.

[188] Tovar de Teresa (1988), t. I, p. 326.

celestial, y México, así magnificado, se vuelve la tierra de elección, la "cuna" de la Virgen: "María nació en México y en él permanece."[189] Los predicadores se desbocan; ya no se trata, según ellos, de arraigar en América las réplicas de cultos europeos, sino de establecer la superioridad del Nuevo Mundo sobre el Antiguo, y también —¿por qué no?— de la ciudad de México sobre el cielo, que la Virgen ha abandonado para establecerse en la colina del Tepeyac: "Se trajo consigo a todo el cielo para nacer con él en México",[190] como si toda sacralización llevara consigo una desacralización, ¡así fuese la de los cielos!

Debido a que forman otros tantos puntos de anclaje sacralizados, podría creerse que las imágenes instituyen un compromiso tácito entre el monoteísmo cristiano ("la divinidad es indivisa y no se puede separar") y las "idolatrías" indígenas, es decir, un paganismo saturado de ídolos y de objetos de culto: "Sus dioses eran tantos que se perdía la cuenta."[191] La respuesta a ésta cuestión es compleja, así hubiese que atenerse al uso que le dio la Iglesia barroca. Si es verdad que a través de su poder desmultiplicador las imágenes difundían por doquier lo divino, lo fijaban igualmente, en nombre de una ortodoxia intangible, un marco uniforme y estandarizado. Las imágenes se levantan por doquier, imponen sus cánones antropomorfos y manifiestan un orden de la representación fundado teóricamente sobre el juego de la copia y del original. Pese a su proliferación de aspecto "politeísta" y sin duda por razón misma de esta proliferación entre las manos de la Iglesia, las imágenes barrocas articulan de hecho una vasta empresa de circunscripción y de captura de lo sagrado. En la medida en que el adversario de ayer —el gran ídolo demoníaco de la Conquista— ya no existe, sirven en adelante a una operación sistemática de delimitación y de clasificación de una realidad, que opone a lo divino concentrado en la imagen-reliquia, la aparición o la visión edificante, los horizontes tristes y pobres, aberrantes y desacralizados de lo profano y de la superstición. Para esas máquinas de guerra instaladas por doquier, el objetivo que deben abatir ya no es la idolatría de las estatuas y de los templos sino, antes bien, el mundo informe de las cosas insignificantes, perecederas, por turnos perdidas y recuperadas, a las que se aferran los jirones del mundo antiguo: "El frasco, el paquete, el montón seco, el deshecho adornado, el cordelillo que une unos restos en apariencia inútiles; en suma, 'cualquier cosa' ".[192] La imagen pretende polarizar sobre sí misma una espera y una creencia, un imaginario que los indios continúan, a lo largo de todo el siglo XVII, repartiendo entre los signos del cristianismo, los ríos y los montes, los idolillos que forman, los paquetes sagrados que disimulan en sus hogares, amalgama de plantas, estatuillas, restos a menudo informes que, sin embargo, nadie se atreve a tocar o a destruir.[193]

189 De la Maza (1981), p. 159.
190 *Ibid.*, pp. 160, 162.
191 Torquemada (1976), tomo III, pp. 61, 67.
192 Guidieri (1987), p. 61.
193 Gruzinski (1988), pp. 198–201.

EL PODER FEDERADOR

Nadie deja de advertir que cada orden religiosa explotó el prestigio de las imágenes que le estaban asociadas. Capital simbólico, y a veces contante y sonante... Como el franciscano Vetancurt lo había hecho para su orden, Calancha en el Perú del siglo XVII y el mexicano Sardo a finales de la época colonial se complacieron en enumerar las imágenes que en América y en España habían contribuido a la gloria de los agustinos.[194] Pero la gran imagen milagrosa ejerce un papel que desborda los patriotismos de campanario o de orden; tiende un denominador común a los grupos y a los medios que forman la sociedad colonial; atenúa la profunda heterogeneidad de un mundo que las disparidades étnicas, lingüísticas, culturales y sociales hacen frágil y separan en extremo. La imagen es expresamente calificada de *vínculo*, de bien inalienable y perpetuo, de nexo para toda una diócesis[195] (il.11).

Poco importa que el prodigio se produzca en un medio indígena; el rumor se divulga pronto por el mundo mestizo y español.[196] Laicos o eclesiásticos, hombres o mujeres, los favorecidos con milagros, los fieles y los peregrinos se reclutan en todos los estratos de la sociedad colonial. El unanimismo preside el destino de esos cultos; las más altas autoridades, con los virreyes a la cabeza, frecuentan los santuarios, adoran las imágenes, rivalizan en generosidad. Fiestas religiosas, dedicatorias y consagraciones, beatificaciones y canonizaciones, coronaciones y traspasos de imágenes, o bien todavía autos de fe, ofrecen repetidas ocasiones para organizar inmensas reuniones que cada vez renuevan en torno del santo los actos de lealtad espectaculares que alimentan a la sociedad colonial. Una sociedad, hemos de recordarlo, en que el poder, a falta de ejército y de adversario en las fronteras contra el cual tocar a rebato, dispone de pocos medios de movilización o intervención. La circulación por todo el virreinato de fieles que piden a los pasantes óbolo para su Virgen y venden grabados de su imagen, estrecha los nexos de la piedad colectiva. La copia que los acompaña en sus peregrinaciones opera milagros, como el original; los pueblos la reciben "con repiques, trompetas, arcos, inciensos, atabales y otras demostraciones de regocijo... en especial los indios que no se hartan de verla y saludarla. A pocas horas de que llega la imagen, se proveen de estampas y panecillos". La circulación de imágenes riega las profundidades del país, retransmitiendo por doquier lo que la fiesta urbana exalta periódicamente.[197] La imagen barroca adopta una función unificadora en un mundo cada vez más mestizo que mezcla las posesiones y las escenificaciones oficiales con la gama

[194] Sardo (1979), pp, 77–82.

[195] Francisco Antonio Lorenzana en Genaro García, *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*, México, Porrúa, 1974, p. 529. El criollo Cayetano Cabrera y Quintero (1746) disertó interminablemente sobre el tema de la imagen-escudo *(escudo de armas)*, arma infalible contra las epidemias.

[196] Florencia (1692), p. 17.

[197] Loayzaga (1750), pp. 70–71; Gruzinski (1988), p. 352.

inagotable de sus diversiones, las danzas indígenas con los "bailes de monstruos y máscaras con diferentes trajes, como se acostumbra en España".[198]

Los tesoros de la imagen

Ya sea San Felipe Neri cubierto con una casulla cuajada de pedrería, San Francisco Javier inclinado bajo cientos de joyas que valen doscientos mil pesos o las telas esplendentes de topacios y de diamantes pintados, la imagen barroca es la imagen de la riqueza: "¿No sé dónde sacó mi Ama y Señora casi cien mil pesos, ya consumidos en alhajas y adorno del Santuario? Yo no sé por dónde han venido tantos diamantes y preciosíssimas piedras." Para el sacerdote del santuario de la Virgen de Ocotlán, la prosperidad del lugar hace resaltar más la pobreza y la decadencia de la región de Tlaxcala, en pleno siglo XVIII.[199] Y es que la imagen de Ocotlán, como las de los grandes santuarios, es el centro de un consumo incesante, "exorbitante": la cera que arde, las perlas, las piedras y los metales preciosos, pero también las misas que se pagan, el canto y la música que consumen las limosnas y los donativos. Por doquier, la imagen del tesoro: "¡Ah! si el mundo supiera lo que Dios *atesora en ese simulacro.*"[200]

Recordemos que ya el ídolo había sido asociado al oro, objeto de todas las codicias y pretexto de todas las destrucciones. La imagen cristiana, a su manera, hipostasia la riqueza, ya que el tesoro espiritual se eleva sobre un tesoro temporal, al que amplifica. Se admiran su brillo y su belleza, así como se reflexiona sobre su costo. La fetichización opera esta vez de dos maneras: la ocultación de la producción que genera la riqueza se sobrepone al ocultamiento del origen humano de la imagen; sin embargo, se da aquí con una desmesura particular. El mundo novohispano pasa por ser el de las fortunas rápidas, vertiginosas, el de la ostentación y el gasto cuyos frutos recogen, en masa, los santuarios y las imágenes. El amontonamiento "improductivo" pareció a muchos uno de los resortes —o, antes bien, una de las taras— de la cultura barroca de la Nueva España. Ahora bien, habría mucho que decir sobre esta "improductividad" y esta "irracionalidad". El consumo en masa asegura en realidad el buen funcionamiento de la imagen, le es inherente e indispensable. La imagen riega infinitas redes de sociabilidad e intercambios que sueldan la sociedad novohispana, recupera y anexa las prácticas autóctonas. Las orgías de ofrendas materiales y humanas destinadas antaño a los dioses, ¿no parecen anticiparse a los comportamientos coloniales? Por lo demás, no habían dejado de encantar a los religiosos que se extasiaron ante la religiosidad innata de los habitantes del Nuevo Mundo.[201] En la épo-

[198] Gemelli Carreri (1976), pp. 73, 114.
[199] Loayzaga (1750), p. 48.
[200] *Ibid.*, p. 63.
[201] Tal es el caso de Las Casas (1967) o de Motolinía (1971). Los indios consumían sus propias imágenes, ya que comían los ídolos de pasta que confeccionaban y, en algunos casos, los *ixiptla* humanos a los que habían sacrificado.

ca colonial, el banquete ceremonial —ágapes y borracheras— sigue siendo el componente mayor del cristianismo indígena y del culto de los santos.[202]

Víctima de esos procesos de fetichización, lo imaginario de la imagen es, por tanto, igualmente tributario de una dinámica del consumo que toma los caminos más diversos: modestas circulaciones de ofrendas, reparto de alimentos y bebidas, incienso, cirios y copal... o donativos suntuosos. Un consumo que permite, suscita y multiplica la intervención del grupo y del espectador sobre la imagen, rompiendo lo que, de otro modo, podría no ser más que una pasividad estática.

IMÁGENES PÚBLICAS, IMÁGENES SOCIALES Y POLÍTICAS

La imagen barroca no sólo es una efigie milagrosa o un objeto de culto. También designa una gama totalmente distinta de representaciones minoritarias que mezclan lo político, lo alegórico y lo mitológico. El proyecto es análogo. Se trata, de nuevo y como siempre, de hacer compartir un imaginario a las multitudes y a las culturas heterogéneas. Pero esta vez el designio político sustituye al fin religioso. La imagen exalta el poder al mismo tiempo que informa del advenimiento del príncipe o de su deceso, de la llegada de un virrey o de la entrada de un arzobispo, de la celebración de las victorias y de las paces europeas.

El cenotafio levantado a la memoria del emperador Carlos V en 1559 constituye la primera manifestación grandiosa de este imaginario, al mismo tiempo que señala la introducción del manierismo en la Nueva España. Escenas mitológicas se mezclan ahí a las reconstrucciones históricas: entre esos cuadros, el *Laberinto de Dédalo*, una diosa que quita una corona a Ulises para darla a Carlos V, Apolo "simbolizando la Universidad", pero también Cortés ante el Emperador, la ciudad de México después de su derrota, "con muchos ídolos quemados y quebrados y arrojados del templo", y Cortés "derrocando a Huitzilopochtli del templo Mayor"... Es notable el interés que ese programa iconográfico muestra por los acontecimientos de la Conquista: la llegada de la flota de Cortés, la destrucción de los ídolos de México, los grilletes de Cuauhtémoc, la sumisión de Moctezuma y del inca Atahualpa establecen otros tantos clichés que difunden la tradición oficial y proponen un imaginario político a la gloria de los conquistadores y de su lejano y difunto soberano. Pero si ese cenotafio es el primero de su género, también es en cierto modo el último: tanto así las realizaciones que le siguen ya no tratan de inscribir la historia de México en el acontecimiento celebrado. Bien podríamos preguntarnos si el programa iconográfico del cenotafio de Carlos V no es el contrapeso profano de la imagen franciscana: portador, como ella, de una memoria didáctica, fuertemente anclada en la realidad local o en la de los indios y, como ella, sin porvenir.[203]

[202] Gruzinski (1988), p. 324.
[203] Tovar de Teresa (1988), t. I, pp. 28–35.

Al retroceso de la imagen franciscana, al ascenso de la imagen milagrosa, parece corresponder un repliegue claro de la imagen política, envuelta largo tiempo en una retórica abstrusa y estetizante, víctima de todos los virtuosimos. Los arcos de triunfo y los espectáculos alegóricos que se sucedieron hasta la época de las Luces difundieron una gama de representaciones cuyo simbolismo y hermetismo alcanzaron alturas no igualadas. Construidos con una madera que pretendía imitar el mármol y el jaspe, los arcos de triunfo estaban cubiertos de telas pintadas y "adornados de varias historias de ingeniosa erudición".[204] "Historias, enigmas i letras latinas y españolas mui elegantes y sentenciosas": todo el aparato de una cultura refinada que parece mucho más destinada a afirmar sus nexos con la metrópoli que a exponer una política particular. De ahí la orgía y la emulación en las alusiones mitológicas. El arco erigido en honor del virrey Luis Enrique de Guzmán en 1650 desarrolla temas en torno de la leyenda de Perseo y pone en escena a una miríada de dioses del paganismo: Venus, Ceres Anfitrita, Temis, Júpiter;[205] tres años después, el nuevo arzobispo es comparado con Apolo, y se le ofrece un arco que relata "la fábula" del dios; el mismo año, el virrey es aclamado con el nombre de "Marte católico"; sobre ese monumento aparece Felipe IV con los rasgos del sol y entrega a Marte —nuestro virrey— una rueda solar.[206] Como todos los otros arcos, y por buena razón, éste fue "explicado". En 1660, el virrey conde de Baños fue presentado bajo la apariencia de Júpiter, su sucesor en 1664 bajo la de Eneas, mientras que el monumento funerario levantado en 1666 a la memoria de Felipe IV dio al soberano los rasgos del rey-sacerdote Numa Pompilio.[207] La tradición de los arcos y de los monumentos funerarios se perpetuó en el siglo XVIII con temas antiguos y mitológicos —Belerofonte en 1716, Ulises, el emperador Maximino en 1743, Apolo, Atlas en 1746, Eneas en 1756— y más excepcionalmente bíblicas: los Macabeos en 1732.[208]

Un parentesco estrecho une los arcos de triunfo a los altares levantados en las iglesias. Los predicadores se complacen, por lo demás, en compararlos: "Dedicar un altar lo mesmo es que erigir y dedicar un triunfal arco."[209] Es el mismo procedimiento, la misma concepción destinada a consagrar el triunfo de la divinidad o del príncipe. Pero, a diferencia de la imagen religiosa, la imagen política es efímera, los arcos y los decorados desaparecen tan rápidamente como fueron construidos, sin gozar de la perennidad de la representación del santo. Aparentemente es contradictoria, ya que tiende a celebrar públicamente la grandeza del príncipe, y lo hace a costa de un derroche de erudición cuyo hermetismo escapa a las multitudes indias, mestizas, negras, mulatas, tanto como a los blancos pobres convidados a ir a

204 *Ibid.*, p. 53.
205 *Ibid.*, pp. 163–164.
206 *Ibid.*, p. 169.
207 *Ibid.*, pp. 188, 196.
208 Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte. Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*, México, FCE, 1988, pp. 55, 178, 222, 231, 334.
209 Tovar de Teresa (1988), t. I, p. 249.

admirar esas máquinas de un día. Y es que sistemáticamente se le codifica: la alegoría y el emblema son lo más común, como lo expresa un opúsculo consagrado al arco levantado en honor del virrey duque de Veragua: "Imagen emblemática". La pintura codifica y el comentario descifra.[210] Cierto es que el dominio religioso no se libra de esta pasión por la alegoría y el símbolo: así, con motivo de una dedicatoria, Santa Isabel se volvía una Cibeles mística de la Iglesia.[211] Pero si la imagen de culto posee una presencia y una inmediatez que faltan a la imagen política, ésta, en cambio, se encuentra saturada de sentido ya que se encarga de ilustrar plásticamente el programa y las "historias" que elige el poeta; por ello, naturalmente, es una imagen para leer y para imaginar, un juego seductor para el espíritu cultivado y amante de los enigmas:

Tú que adivinas y nada
ignoras de los emblemas
sino te mamas las yemas
¿qué es cosa y cosa tan clara?[212]

El hecho de que el arco siempre sea comentado y "explicado"[213] no resuelve nada, pues ese "desciframiento" se expresa en un lenguaje cuyo refinamiento y complejidad acaban por igualar los de la imagen.

Nos sentiríamos inclinados a concluir que la imagen "política" ha fracasado, ante el triunfo profundo y duradero de la imagen "religiosa". El apego manifiesto hasta nuestros días por la devoción mexicana a la Virgen de Guadalupe, ¿no sería el mejor ejemplo de un trasplante logrado, mientras que la rebelión de la Nueva España a comienzos del siglo XIX ilustraría la flaqueza del aparato político y de sus medios de propaganda? Ello sería establecer, acaso, un paralelo engañoso entre los dos tipos de imágenes, y leer mal las fronteras de lo político y de lo religioso. En los hechos, se imbrican constantemente, tanto como las de lo profano y de lo sagrado:[214] con motivo de una celebración del día de Corpus Christi, la solemnidad más fastuosa del año, ¿no se decoró la calle de Plateros con una escena de batalla que representaba la conquista de México y, sobre todo, "precisamente como eran entonces las cosas de la ciudad"?[215] Lo que representa el culto de la Virgen de Guadalupe desborda, evidentemente, el dominio de la devoción para recubrir algunas estrategias eminentemente políticas y socioculturales. Asimismo, las imágenes del poder parecen servir a fines sociales e intelectuales tanto como políticos; hay que demostrar al recién llegado, virrey o arzobispo, las cualidades brillantes de las élites novohispanas, confirmar

[210] *Ibid.*, p. 249.

[211] *Ibid.*, p. 262. Los frescos de la iglesia de los Remedios alineaban sibilas y dioses antiguos en torno de la evocación de la imagen milagrosa; véase Victoria (1986), p. 120.

[212] Tovar de Teresa (1988), t. I, pp. 268–373.

[213] *Ibid.*, p. 355.

[214] Bernand y Gruzinski (1988), pp. 89–121.

[215] Gemelli Carreri (1976), p. 114.

mediante esos ejercicios la capacidad de la Nueva España para igualar a la metrópoli y seguir sus modas; afirmar ante el resto de la población una superioridad inalcanzable. Las "complicidades de clase" entre gente de la corte y gente de la ciudad de México, tanto como la exhibición local de un saber más que honorable también sacaban partido de dichas imágenes.

Es evidente que, más allá de los clichés retóricos, el llamado a la clemencia o los votos de prosperidad, esos mensajes cifrados permitían, asimismo, al comanditario (la ciudad, las autoridades eclesiásticas) expresar quejas o deseos mientras se rodeaba de un máximo de precauciones y de diplomacia. ¿Qué podía significar en 1660, en el arco levantado en honor del conde de Baños, ese Júpiter que tomaba de manos de la ninfa Hebe la copa de néctar para pasarla a Ganimedes? Si Júpiter prestaba aquí sus rasgos al nuevo virrey, ¿qué grupo se ocultaba tras Hebe o Ganimedes?[216] Los criollos notaban ahí, de paso, el pretexto para afirmar una identidad, para reivindicar una gloria que la metrópoli les disputaba, y hasta la ocasión de encontrar en el pasado mexicano una inspiración nueva. Eso fue lo que hizo Carlos de Sigüenza y Góngora. A ese profesor de matemáticas de la Universidad de México, expulsado un día de la Compañía de Jesús, se había confiado la concepción de un arco de triunfo para festejar la llegada del virrey conde de Paredes y marqués de la Laguna en 1680. Por primera vez, los fantasmas de un pasado que se creía olvidado, las figuras prehispánicas aparecen sobre "la máquina": los reyes de México, de Huitzilopochtli a Moctezuma. Pero la innovación gongorina se limita a enriquecer el repertorio simbólico: Acamapichtli representa la esperanza, Huitzilíhuitl la clemencia y la mansedumbre, Itzcóatl la prudencia, acompañados todos por descripciones en latín. Era un juego de sabios para un público de letrados, esos eruditos cuya aprobación busca Sigüenza y Góngora.[217]

Esta imagen política, pública pero confidencial, degeneró a finales del siglo XVII cuando los artistas produjeron imágenes cada vez más gratuitas y sin nexo aparente, en un alarde de virtuosismo que terminó en el vacío.[218] De hecho, el imaginario de la imagen del poder no es el de la imagen de culto; responde a expectativas, a reflejos intelectuales y a redes de lectura que se detienen ante las fronteras que separan a las élites novohispanas de las masas urbanas y campesinas. Sus juegos y sus intereses obedecen a los estados cambiantes de la cartografía del poder local.

Quedaba excluida la inmensa mayoría de la población, más receptiva a los desfiles con que la pompa barroca adornaba las celebraciones de cualquier tipo, produciendo entonces el espectáculo de una totalidad que reunía en torno al virrey y su "familia" a la corte, el arzobispo, las autoridades judiciales, eclesiásticas y municipales, la nobleza indígena, la Universidad, la Inquisición, las corporaciones, las hermandades, las muchedumbres negras, mulatas, indias y mestizas. Pero esta imagen de lo social encuentra una mejor realización en las liturgias de la Iglesia y sus santuarios que al

[216] Tovar de Teresa (1988), t. I, p. 179.
[217] *Ibid.*, p. 261.
[218] *Ibid.*, p. 356.

pie de las máquinas triunfales sobre las cuales disertaban interminablemente los poetas patentados.

Las "máquinas" alegóricas, simbólicas y mitológicas estaban lejos de ser una singularidad mexicana o aun hispánica. El equivalente de ellas se encuentra a miles de leguas, en las brumas de la tierra inglesa. Pero lo que lleva el nombre de *civic pageantry* en el reino de los Tudor y de los Estuardo desempeña ahí un papel totalmente distinto; posee una función clara y "pesadamente" didáctica.[219] Su efecto visual es tanto más fuerte cuanto que las liturgias católicas y las imágenes de culto han sido prohibidas por la Reforma y la imagen de la soberana, Isabel I —la reina virgen "*as God ordained ruler*"—, tiende a imponerse por doquier. El poder político inglés se beneficia así de una sacralización confiscada en parte al culto de las imágenes.[220] Los *civic pageants* se inscriben en la línea de la dramaturgia medieval y se dirigen a unas multitudes familiarizadas de tiempo atrás, por la tradición, el teatro y el libro, con el lenguaje de la alegoría y de las moralidades. Nada semejante hay en México, donde el teatro profano y el libro poseen un alcance estrecho; donde, sobre todo, los espectadores potenciales tienen a menudo raíces indígenas o africanas, cuando no son desarraigados sin memoria. La imagen religiosa reina ahí soberana, si no a expensas, al menos en competencia con la imagen del rey.

Si hubiera que comparar la imagen política del México barroco con una imagen inglesa, probablemente habría que pedírsela al cine de Peter Greenaway. Sobrecargada de sentido, llena de emblemas y de alegorías, rebosante de referencias literarias y plásticas, la imagen de Greenaway destila el placer refinado y secreto de los arcos policromados de la Colonia. Tal vez no sea una casualidad que la cuenta demencial de los astros con que comienza *Drowning by Numbers* —astros imaginarios, con nombres seudomitológicos— sea confiada a una niñita salida de un cuadro de Velázquez, o que la astrología fantástica que esta niña declina sea el eco inesperado de los zodiacos místicos de los poetas de la Nueva España. Es que la imagen de Greenaway, como la de las máquinas barrocas, marca uno de los polos que puede alcanzar la imagen de nuestras culturas: ambas indican, a tres siglos de distancia, la construcción del espíritu soberanamente dominada, el colmo del artificio, la voluntad obsesiva de componer la imagen para escapar mejor de la seducción ilusionista: "No es una ventana sobre el mundo ni una tajada de la realidad."[221] Esta imagen excluye la adhesión pasiva y efímera tanto como el abandono activo o alucinado de la creencia; es una imagen para descifrar, secretada por un imaginario siempre minuciosamente precisado: "Los límites están invariablemente marcados."[222] En suma, es la antípoda —y tal vez el antídoto— de la imagen de culto en su versión paroxísmica, la "Segunda Eva" de Lasso de la Vega, la milagrosa Guadalupana.

219 David M. Bergeron, *English Civic Pageantry, 1558-1642*, Columbia, University of South California, 1971, p. 7.

220 Phillips (1973), p. 119.

221 Peter Greenaway, *Fear of Drowning by Numbers. Règles du jeu*, París, Dis Voir, 1988, p. 2.

222 *Idem.*

La sombra del Santo Oficio

El triunfo de la imagen barroca, repitámoslo, reposó sobre un mínimo de coerción y de represión. Las autoridades eclesiásticas se dedicaron básicamente a explotar de todas las maneras posibles el favor de que gozaba el culto de las imágenes, más que a perseguir confusiones o excesos. ¿No recibían con singular benevolencia las tradiciones milagrosas? ¿No registraban, sin el menor examen, los relatos prodigiosos y las mariofanías que consagra la obra guadalupanista de Sánchez? Fácil sería multiplicar los ejemplos de esta "apertura" al milagro, a las tradiciones locales y al rumor colectivo a lo largo de todo el siglo XVII.

No es que la Iglesia se guardase de intervenir en ese dominio. Pero lo hacía sin ruido y sin pasión, salvo cuando el peligro protestante pareció cernirse un momento sobre la Nueva España. Muy pronto, bajo el arzobispo Montúfar, se tomaron medidas para regular la producción de las imágenes y supervisar las que circulaban. El dispositivo organizado por el Concilio Mexicano de 1555 fue retomado y completado por la Inquisición (1571), que fijó penas graves para castigar la ofensa perpetrada contra una imagen ("ofensa de imagen"): como para los otros delitos que perseguía, se incluían la tortura la reconciliación y la entrega al brazo secular.

En los hechos, el tribunal casi no tuvo oportunidad de castigar rigurosamente a los creadores o los poseedores. En cuanto a las imágenes incriminadas, las mandó destruir. Sin embargo, aunque sólo chocase un detalle, y que el resto de la obra pareciera aceptable, la intervención de los inquisidores se limitaba a imponer algunos retoques.[223] Como, por lo demás, los indios no estaban bajo jurisdicción de la Inquisición, la represión de los ídolos y de los idólatras incumbía exclusivamente a los jueces eclesiásticos de provincia y a las cortes ordinarias diocesanas —en este caso los "provisoratos", equivalente de las oficialidades del Antiguo Régimen—, por lo general mostraban poco celo. Si ocurre que el Santo Oficio tenga que tratar ese tipo de asuntos, es porque un español, un mestizo, un negro o un mulato, seducido por las prácticas indígenas, quede confeso de haber poseído o adorado ídolos.

En el siglo XVI la Inquisición consagró lo esencial de su tarea a supervisar a los grupos de impresores extranjeros capaces de producir o de introducir libros malos o imágenes malas. La amenaza del luteranismo dominó en los últimos decenios del siglo. Uno de los primeros edictos de la Inquisición (1571) se ocupó de las imágenes heréticas en que aparecían "cosas, títulos y letras de mal sentido y que lo pueden torcer a su opinión, mezclando muchas veces las cosas sagradas con las profanas y ridículas".[224] Incriminaba en particular una imagen de Nuestra Señora del Rosario —impresa en París o en la ciudad de México— que supuestamente llevaba unas inscripciones

[223] AGN, *Inquisición*, vol. 1552, fol. 292.

[224] Fernández del Castillo (1982), p. 463; Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, 1983, pp. 116–117.

condenables y cuyo autor parecía haber sido un francés de Agen, emigrado a España y después a América.

Juan Ortiz es "cortador de madera". Unos testigos lo acusan de haber negado los milagros de la Virgen de Monserrat, "que estaba en una cartilla", y de haber trabajado los días feriados sin observar las fiestas de la Virgen y de los santos.[225] Inspirándose en un libro sobre el rosario, impreso por su patrón —un francés de Ruán establecido en México— y en una bula que había visto en el convento de Santo Domingo, Ortiz había "cortado el molde" de una imagen de la Virgen del Rosario. Sobre todo, había compuesto y añadido una leyenda en que daba a entender que recitar el rosario bastaba para asegurar al fiel la gracia de Dios. Así, centenas de imágenes habían circulado por la ciudad de México.[226] A ojos de los inquisidores, la leyenda "tenía sentido herético", y era mal vista la negación de los milagros de la Virgen: "Puede ser verdadera pero que tiene mal sonido y arguye poca devoción y afición a Nuestra Señora y a sus milagros y ser temerario el que la dixo."[227] A decir verdad, la Inquisición parece desconfiar de un grupo de franceses —Pierre Ocharte, Juan Ortiz y un tal Antonio— que, según se cree, habían tenido contacto con las ideas luteranas;[228] franceses tanto más peligrosos cuanto que ocupaban una posición eminente en el mundillo de la imprenta mexicana.

La Inquisición vigila igualmente de cerca el medio de los pintores y la importación de telas. Para la importación, el comisario del Santo Oficio apostado en Veracruz examina las obras, nota el estilo religioso y profano ("a lo divino, a lo humano") "al modo y traje de los flamencos", se asombra y casi se escandaliza de ciertos atrevimientos que van "contra el uso": "Parese la Tentación cuando Christo estubo en el desierto y pintan al demonio como mujer mosuela muy desonesta, descubiertos los brazos." Podríamos preguntarnos si no es aquí el gusto ("por ser cosa nueva") más que el tema el que escandaliza al experto, en este año de 1586.[229] Ya en 1573, el manierismo preocupaba al deán de la Iglesia de Guadalajara, que se había inquietado al ver en unos cuadros flamencos una Virgen "muy curiosa con los cabellos sueltos y el pecho con un cendalico muy sutil y el cuello todo descubierto con el niño Jesús entre los brazos: el un pecho todo descubierto con unas mangas de tela de oro debaxo de unas cortinas curiosas y sobre un coxín de brocado; el un oydo descubierto". Perplejo, el deán se limitó a pedir instrucciones al tribunal de la ciudad de México.[230]

Muchas veces los pintores, como los impresores y los grabadores, son extranjeros: holandeses, alemanes o flamencos, en su mayoría ligados entre sí. Después de desembarcar en 1566 en la comitiva de un virrey, el pintor flamenco Simón Pereyns tuvo que ver con la Inquisición por un asunto de bi-

[225] Fernández del Castillo (1982), pp. 147, 151, 158.
[226] *Ibid.*, pp. 178, 196.
[227] *Ibid.*, p. 170.
[228] *Ibid.*, p. 149.
[229] AGN, *Inquisición*, vol. 82, exp. 7.
[230] *Ibid.*, vol. 76, exp. 41.

gamia y por ciertas frases inoportunas sobre las imágenes de los santos, a las que prefería los retratos profanos, de modo que el Santo Oficio le obligó a pintar, de su peculio, un retablo de la Virgen.[231] El impresor Cornelius, originario de Harlem, fue acusado en 1598 de no reverenciar las imágenes "espontáneamente, sino [hacerlo] sólo por obligación". Había trabajado con la viuda del impresor Pierre Ocharte, de Ruán, con pintores (Adrián Suster, Juan de Rua, Baltasar de Chávez), con ensambladores de retablos como Juan Rolón, así como con relojeros. Ese medio provocaba la inquietud; se le consideraba sospechoso, tanto como ese bello cuadro de la ciudad de Nimegue, descubierto en casa de Cornelius —"una muy buena urbe pues estaba decorada con muchos capiteles de templos"—. ¿No había sido tomada Nimegue por los herejes, entre los cuales se encontraría el impresor Cornelius? La imagen era reveladora.[232]

A partir del siglo XVII se tiene la sensación de que la producción de imágenes ya no causa dificultades. En ese dominio, el dispositivo de control está minuciosamente "cerrado", se han disipado los efluvios del luteranismo, si es que alguna vez constituyeron una amenaza seria para la Iglesia mexicana. Los pintores cumplen fielmente la misión que se les asigna. Si la Inquisición conserva durante toda la época colonial la misión de extirpar o de corregir las imágenes defectuosas y de proteger el culto de las imágenes buenas, nunca hace de ello un objetivo prioritario. Mucho más se ocupa de los herejes, de los curas libertinos o de los libros puestos en el Índice, además de su predilección, en la primera mitad del siglo XVII, por los conversos o criptojudíos a los que, entre muchas otras cosas, reprochaba el despreciar o ultrajar las imágenes cristianas.[233]

En realidad, la Inquisición tiende a inculcar la "reverencia" debida a las imágenes[234] y la condenación consensual del "desacato". No hay a este respecto una política de gran envergadura, y ni siquiera una campaña intermitente sino más bien intervenciones limitadas y aisladas (bastante desganadas) como respuesta a denuncias de algunos curas demasiado celosos de su deber, o de vecinos "bien" intencionados. Un religioso descubre una imagen con una leyenda alterada; un vecino da cuenta de una blasfemia oída en boca de un pariente; una mulata descubre los restos quemados de un cuadro y se apresura a decirlo a su confesor; un español que sostiene que la imagen de un santo no es más que un pedazo de madera, un *tetzquautl*, despierta la reprobación de otro europeo que responde, con el apoyo unánime de los indios del vecindario, que "es verdad pero que aquel era su imagen y semejanza y como a tal se debía tener respeto";[235] o algunos indios denuncian un sermón que pone en entredicho el culto de las imágenes.[236]

[231] Ruiz Gomar (1987), p. 156.
[232] AGN, *Inquisición*, vol. 165, exp. 8. Uno de los testigos es originario de Dancuyque en la Baja Alemania (¿Dunkerque?).
[233] AGN, Riva Palacio, vol. II, 1581.
[234] AGN, *Inquisición*, vol. 165, "Contra Álvaro Zambrano", 1598.
[235] *Ibid.*, vol. 283, fol. 522.
[236] *Ibid.*, vol. 360, 2a. parte, fol. 284.

Y esas intervenciones limitadas y aisladas se reducen generalmente a un intercambio de cartas, al inicio de una investigación que rara vez desemboca en un proceso. Este tenue interés se explica por lo endeble de los delitos denunciados. Se oyen pocos sermones escandalosos contra el culto de las imágenes. Las destrucciones de imágenes son obra de individuos exasperados o víctimas de locura pasajera, y no de iconoclastas convencidos. Los ataques verbales contra las imágenes, a las que se calificaba de "unos palos", tienen el mismo origen, y por esta razón la Inquisición siempre tiene cuidado de establecer las circunstancias "emotivas y afectivas" del delito, para reducirlo a sus justas e insignificantes proporciones. El uso profano o más sencillamente el nuevo uso dado a ciertas imágenes no siempre pasa inadvertido: unas tablas en que aparece San Juan sirven para tapar una caldera; ciertos grabados se reservan a usos íntimos e higiénicos, y nunca falta alguna buena alma que los espíe y los denuncie; otras imágenes son tiradas a la basura. Más graves, acaso, son esas representaciones del diablo que no es raro descubrir pintadas o tatuadas en el cuerpo de negros y de mulatos.

No es tanto el celo de la Inquisición —aquí, más que en otras materias, cuenta esencialmente con el papel regulador que le asegura su sola presencia—[237] como el afán de cada quien de velar por el buen uso de las imágenes y reclamar la intervención del tribunal cada vez que lo juzga necesario. La ofensa hecha a la imagen se considera como un atentado contra lo imaginario de todos: reacción que revela que este imaginario hecho de expectativas y de confirmaciones tiene igualmente sus propias instancias de defensa y de censura. Son los fieles los que constituyen su propia policía. En nada se manifiesta mejor el triunfo del culto de los santos en la Nueva España que en la interiorización de la imagen barroca. Lo que, por cierto, no excluye ni los deslices controlados ni otros apasionamientos más perturbadores.

La Inquisición no sólo tiene la misión de defender las imágenes: también debe hacer observar las jerarquías... y los plazos: la imagen de un personaje en proceso de beatificación o de canonización no tiene derecho al culto que se reserva a los santos, aun si la impaciencia de los fieles se anticipa a decisiones demasiado lentas o si las muchedumbres se inflaman ante ciertas figuras ilustres. En esos casos, sólo la Santa Sede puede decidir. Si la memoria de Juan de Palafox, el obispo de Puebla, conservada por innumerables estampas, levantó a las masas en el siglo XVIII,[238] ya en 1637 el recuerdo de una religiosa de Carrión atizaba devociones excesivas, que el tribunal se esforzó por moderar prohibiendo "las cruces, Christos, niños Jesús, láminas, iluminaciones, firmas, retratos, imágenes, quentas y reliquias de Soror Luis de Ascención, monja del convento de Santa Clara de Carrión así originales como tocadas a ellas". En 1634, un edicto prohíbe colocar en altares privados y en oratorios "retratos de personas que murieron opinión de virtud, con resplandores y señales de gloria, sin determinación de la S. Sede Apostólica".[239]

[237] Alberro (1988), pp. 301-307.

[238] AGN, *Criminal*, vol. 284, exp. 6, fol. 220-270; hasta se pretendió que había ladrado un perrillo de madera que había sido propiedad de Palafox (fol. 396 vº).

[239] AGN, *Inquisición. Edictos*, vol. 3, exps. 230, 258.

El tribunal también sabe descubrir las inexactitudes iconográficas para lograr que la tradición sea minuciosamente observada: en 1665, todas las representaciones pintadas, esculpidas, dibujadas, impresas en papel o tafetán de un Jesús Nazareno de México son confiscadas, pues Cristo está desnudo hasta la cintura mientras que, según los Evangelios, iba vestido cuando llevaba la cruz.[240] Se deja a los pintores en libertad de rodear a la Virgen de los Dolores con siete u ocho espadas, a menos que la cifra ocho sea empleada "por algún motivo supersticioso o falsa revelación de algún visionario, estafador o delirante".[241]

También llegó a ocurrir que el Santo Oficio retirara de la circulación una imagen ortodoxa que podría provocar la discordia en el seno de la Iglesia; tal fue el caso, en 1635, de un grabado de San Basilio Magno que disgustaba a ciertas órdenes regulares.[242] En 1706, una pintura que representaba a la gran santa italiana de la Contrarreforma, María Magdalena de Pazzi, excitó durante una temporada a las mentes novohispanas. Los carmelitas descalzos defendían con entusiasmo a su santa "a quien está Christo imprimiendo sus sacratísimas llagas en forma de seraphin, cruentas, visibles y palpables". Por lo contrario, la imagen desencadenó la oposición de los franciscanos que consideraban, apoyándose en una bula de Sixto IV, que los estigmas eran privilegio exclusivo de San Francisco. Se discutió sobre la forma de los estigmas, explicando los carmelitas que de las llagas de Cristo "salen cinco raios ígneos i rubeos que se terminan a manos, pies y costado de la santa y que está en disposición de recibirlos".[243] A la reivindicación de un monopolio simbólico e iconográfico entre los franciscanos, se opone el afán entre los carmelitas de quebrantarlo para difundir el culto de su santa y aumentar proporcionalmente el prestigio de su orden.

También la calidad de la imagen es objeto de la vigilancia del tribunal; afán que imponen las copias discutibles y torpes, hechas en los talleres indígenas. Pero a veces la imagen peca de un refinamiento extremo y culpable: un dominico denunció la existencia, en casa del alcalde mayor* de Cuernavaca, de "imágenes que miradas por diferentes partes hagan diferentes visos indignos e impropios de los que representan en las santas imágenes". Probablemente se trataba de anamorfosis. El caso nos recuerda que el tribunal también vela por el respeto a los cánones estéticos.[244]

En el curso del siglo XVII y más aún en el siglo XVIII, el tribunal parece menos preocupado por la ortodoxia estricta que por la decencia. No se cansa de proclamar que la imagen piadosa debe mover a la piedad y a la devoción, que debe ser colocada en lugares apropiados, rodeada de una "religiosa decencia" y dedicada a "el fin sagrado a que nuestra Santa Madre los destina". Todo uso profano, toda producción e importación que sería moti-

240 AGN, *Inquisición*, vol. 628, exp. 5.
241 *Ibid.*, vol. 1346, exp. 3.
242 AGN, *Inquisición. Edictos*, vol. 3, exp. 229.
243 AGN, *Inquisición*, vol. 545, exp. 3.
* Alcalde mayor: juez y representante local de la Corona española.
244 *Ibid.*, vol. 471, exp. 105.

vo de escándalo, de "irrisión y escarnio" debe ser prohibida, en particular las figuraciones destinadas a adornar las vajillas, las tabaqueras, los abanicos, los botones de camisa, las coronas de reloj, los sellos y los dijes.[245] Tampoco se podía pintar la cruz ni poner imágenes en parajes inmundos, ni permitir que los huérfanos de las cofradías llevaran capas adornadas con imágenes de la Virgen: "los Indios que perciben la fe por los ojos se escandalizarán".[246] Este argumento revela mucho del dominio conquistado por la imagen sobre el conjunto de las poblaciones coloniales. El Santo Oficio vigila, asimismo, las prácticas comerciales que confunden lo sagrado y lo profano: "los tenderos que llaman trapaleros, teniendo un crecido repuesto de pinturas de santos de muy bastas y disonantes figuras pintadas en pequeñas tablas, las venden a muy ínfimos precios y las más veces las dan según llaman de pilón a los indios y gente ordinaria que les compran otros géneros".[247]

La imagen barroca se encuentra, paradójicamente, en el meollo de un movimiento de secularización de las cosas, en el que la Iglesia participa tratando de excluir prácticas cotidianas, de prohibir usos y lugares de paso, objetos y gestos a los cuales pretende reservar un destino exclusivamente religioso. El principio de la separación de lo profano y de lo religioso se reafirma en todos los tonos, con constancia y terquedad. La *mezcla* de las imágenes es tan sospechosa que en 1692 un español de Guadalajara que ha colocado en su sala de recibir, unos al lado de otros, retratos de Cristo, de la Virgen y de los emperadores romanos tiene que ir a dar explicaciones al tribunal.[248] No es sorprendente que en ese fin del siglo XVIII, un notario del Santo Oficio, abrumado por los bailes y las francachelas que se suceden ante las pinturas y las estatuas en la humedad tropical de Tehuantepec, vaya a proponer una modificación de los decretos del Concilio de Trento: las imágenes sólo se podrían exponer en los santuarios.[249] Mas, por doquier, la ambición de limitar claramente un espacio secular para marcar mejor y preservar el territorio de la imagen sagrada tropieza con la omnipresencia y el dominio mismo de la imagen barroca.

Por último, la imagen erótica se multiplicó igualmente a finales del siglo XVII. Se le encuentra por doquier en la mejor sociedad. La Inquisición la persiguió, blandía la regla XI del *Index Expurgatorio,* relativa a la censura de los libros, que prohibía las "pinturas lascivas y escandalosas" y especialmente su importación en los dominios españoles. Pero eso no impidió a los aficionados ofrecerse esos placeres de la vista. Hacia 1691, cuatro pintores, dos mestizos, un indio y un español —Miguel de la Cruz, Antonio Pardo, Bartolomé de Aguilar y Francisco de Saldívar— recibieron del marqués de Zelada, caballero de Calatrava, el encargo de pintar una docena de cuadros

[245] AGN, *Inquisición. Edictos,* vol. 2 [1767].
[246] AGN, *Inquisición,* vol. 684, exp. 8.
[247] AGN, *Inquisición. Edictos,* vol. 2 [1768].
[248] AGN, *Inquisición,* vol. 684, exp. 34.
[249] *Ibid.,* vol. 1108, fol. 49. Esta posición extrema revela, en realidad, una mutación de la mirada de la Iglesia que exploraremos en las primeras páginas de la conclusión.

destinados a ilustrar agradablemente la obra de Ovidio. Unos grabados sirvieron de modelo a los artistas. Los desnudos que amenizaban las telas inmediatamente atrajeron la mirada de los inquisidores. Tal vez más graves, al menos a los ojos de los calificadores del Santo Oficio, son esas ninfas desnudas que perturban la mirada de los visitantes en el propio palacio del arzobispo Juan de Ortega, en los albores del siglo XVIII.[250] A lo largo de ese siglo, la importación clandestina está en auge; preocupa a los censores, siempre en busca de esas tabaqueras que llegan de Europa y muestran "mugeres desnudas en todo el cuerpo con relieves y movimientos sumamente deshonestos con pinturas de hombres contemplando la hermosura de la desonestidad; i mientras más exquisitos son más perniciosos y escandalosos estos pinceles".[251] Muchas de esas imágenes se disimulan en el secreto de espejos, abanicos o cajas.

Como quiera que sea, las imágenes nuevas que aparecen en el curso del siglo XVIII no ponen en peligro la ortodoxia ni la supremacía de la imagen milagrosa, como tampoco la amenazan los desbordamientos o las trampas de los iconódulos. La imagen profana sigue siendo, durante toda la época colonial, como una parienta pobre: aun tomando en cuenta las pérdidas y las destrucciones, se podrían enumerar pocas escenas mitológicas, pocos retratos, en comparación con la imaginería religiosa que triunfa sin rival sobre el México barroco. La rareza de las intervenciones de la Inquisición revela la amplitud del consenso que suscitan el culto de las imágenes y las imágenes milagrosas. Paradójicamente parece que el verdadero peligro procede de la Iglesia misma, si se reconoce que al encerrar sus imágenes en una esfera religiosa y sacra, separada del mundo cotidiano y de sus rutinas, contribuye involuntariamente a reducir poco a poco su imperio y su presencia. Al defender cada vez más obstinadamente esa separación de lo imaginario, la Iglesia y la Inquisición evolucionan a contracorriente de una sociedad colonial que vive inmersa en la imagen, la proliferación de lo híbrido y de lo sincrético, los mestizajes de cuerpos, de pensamientos y de culturas. Los mestizos, que eran una decena de miles a mediados del siglo XVI, ascendían a 400 000 dos siglos después,[252] cifra elocuente pero que no revela la asombrosa mezcla que arrastraba a los indios, a los negros, a los mulatos, a los españoles y a algunos asiáticos hacia un mundo —especialmente el de las ciudades— que a menudo se asemeja extrañamente al nuestro.

LA IMAGEN Y LO IMAGINARIO BARROCOS

El dispositivo barroco, con sus ejércitos de pintores, de escultores, de teólogos y de inquisidores, no intentaba ya imponer un orden visual exótico, como había pretendido la imagen franciscana. Daba por adquirida esta eta-

250 AGN, Inquisición, vol. 773, fol. 238/239 [Reglas del Expurgatorio].

251 *Idem.*

252 Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México*, México, FCE, pp. 210, 222. Esas cifras, huelga decirlo, nos muestran esencialmente órdenes de magnitud.

pa y se empeñaba en explotar otras potencialidades. Hacía hincapié en lo que la réplica tiene del prototipo, la presencia divina o, lo que en este caso equivale a lo mismo, la presencia mariana: "Me encuentro presente en las imágenes." También su objetivo se había modificado. La imagen barroca se dirigía a todos. La guerra de las imágenes declarada por los religiosos contra los indios se había desplazado y en adelante se ejercía en el interior mismo de la sociedad colonial, borrando las divisiones que oponían los medios dirigentes peninsulares, criollos y a veces indígenas, a la inmensa mayoría de una población de orígenes mezclados. Después de ser evangelizadora, la imagen se había vuelto integradora.

Algunos se asombrarán de que una imagen que operaba a partir de prototipos ficticios en marcos no menos ficticios pudiera tener semejante impacto sobre los seres y las sociedades. Pero, cuando la imagen deriva hacia la ficción, ¿no se vuelve más eficaz, aunque sólo sea por la desviación que efectúa? Bien lo sabían los cronistas, pero sólo lo reconocían cuando la imagen era demoníaca, "una máscara engañosa y maligna", que entonces no era más que falsedad, engaño y alienación. Esa desviación de la realidad de lo vivido hacia otra realidad se efectuaba fuera de la imagen. Escapaba tanto al discurso de los exegetas barrocos como a un análisis exclusivamente centrado en la imagen, para remitir al meollo de un imaginario cuya importancia ya hemos señalado varias veces. Si es verdad que este imaginario mantiene "un estado alucinatorio crónico" o despliega "maravillosos efectos y mutaciones", tanto más cierto es que la Iglesia barroca supo explotar magistralmente las experiencias visionarias y oníricas —como los efectos especiales— para inculcar el culto de las imágenes, y que censó incansablemente los milagros hasta el punto de que no existe una sola crónica sin un capítulo consagrado a los prodigios efectuados, "favores excepcionales y apariciones especiales", "casos notables", "visiones extraordinarias", "efectos admirables".[253] No obstante, lo imaginario barroco no puede limitarse a ello sin riesgo de reducir la cultura barroca a las dimensiones fugaces de un ensueño. Y no sólo porque lo imaginario pone en juego, a través de las expectativas y los puntos de referencia que lo organizan, a individuos, grupos, sociedades e instituciones, sino también porque trasciende y confunde las fronteras que acostumbramos asignar a la realidad y a la alucinación.

Este imaginario se despliega de manera autónoma; aparece graduado por una temporalidad específica, dotada de sus propios mecanismos de regulación —fetichización, censura y, como veremos más adelante, autocensura, demarcación de lo profano y de lo religioso—; por último, nace de una espera alimentada y cuajada de milagros pues la imagen es el recurso último —y casi siempre el único— contra las enfermedades y las catástrofes naturales que se abaten sobre las poblaciones de la Nueva España. Es decir que el estudio del dispositivo barroco sólo nos entrega un enfoque parcial y fijo de lo imaginario si descuida la intervención del espectador de la imagen.

[253] Loayzaga (1750), pp. 129, 141, *passim*.

V. LOS CONSUMIDORES DE IMÁGENES

La colonización de lo cotidiano

Rebasando las esperanzas del granadino Montúfar, la Nueva España se convirtió en una sociedad invadida y marcada por imágenes, y masivamente por imágenes religiosas, como si la Iglesia barroca "haciendo visible la deidad, y distribuyéndola entre diversos dioses",[1] hubiese precipitado al país en la misma idolatría que tanto había combatido. Relevos innumerables de los santuarios y de las capillas, las casas y las calles, las encrucijadas y los caminos, las joyas y las vestimentas están saturados de ellas (il. 12, 13). Desde el siglo XVII, según confesión de los inquisidores, aquellos a quienes habría podido considerarse los más cerrados a la imagen cristiana, o sea los indios, poseen una "multitud de efigies de Jesucristo Nuestro Señor, de Su Santísima Madre y de los santos". No hay fiesta que se celebre sin la presencia de imágenes, las que adornan una capilla, un oratorio privado o hasta un pesebre. Las 200 fraternidades indígenas que alberga la ciudad de México en 1585 veneran, todas ellas, una imagen o un retablo de su santo patrón. Indios, mestizos, negros y mulatos, españoles acaudalados o miserables, sin distinción de etnia o de clase, poseen una o varias imágenes, por modestas o burdas que sean. ¿Quién no se acuerda de la fabulosa colección de santos que había reunido Alonso Gómez, el amigo del napolitano Gemelli Carreri?

Imágenes y objetos cotidianos se sobreponen y se confunden: un soldado español de Nuevo México lleva en la manta de la silla de su caballo una pintura de la Virgen (1602).[2] Las tabaqueras, los abanicos, los relojes adornados con escenas de la Pasión de Cristo, las medias, los jubones con la efigie de San Antonio, los botones en que aparecen el Crucificado, la Virgen y San Juan, los bordados con la imagen de la Virgen: todos esos objetos proliferan en la sociedad colonial. El pan, los bizcochos e innumerables golosinas van decoradas con el signo de la cruz o la figura de un santo. Es tal su boga que la Iglesia se propone atajarla. Los usos ordinarios de la imagen, por lo demás, pueden mezclar lo comercial con lo religioso, así como confunden la decoración, la elegancia, la gula y la piedad. Hemos visto que en los mercados, los comerciantes tienen la costumbre de ofrecer a su clientela una pequeña imaginería piadosa, con la cual atraer o conservar a los compradores modestos, "los indios y las gentes ordinarias".[3] Para moderar esta omnipresencia de la imagen, la Iglesia barroca opone, cada vez con mayor firmeza, los usos lícitos y las desviaciones profanas, sin entregarse empero a una depuración y a una selección rigurosas.

[1] Parafraseando a Torquemada (1976), tomo III, p. 50.
[2] AGN, *Inquisición*, vol. 452, 2a. parte, fol. 234–235.
[3] Capítulo IV, nota 247.

La Iglesia debe marcar la frontera y defender el monopolio que se arroga ante formas de apropiación a veces más inquiétantes. La desviación puede referirse al texto, en principio indisociable, de la imagen barroca tal como la concibe y manipula la Iglesia. En una sociedad en que los letrados siguen siendo una minoría ínfima, la escritura levanta en torno de la imagen el muro protector de la interpretación. Pero ese nexo se desnaturaliza en cuanto leyendas heterodoxas vienen a sustituir los comentarios oficiales: algunas líneas heréticas en la parte inferior de un grabado o la breve transcripción de un rumor milagroso no identificado bastan para viciar una imagen. La captura es un fenómeno complejo que integra múltiples etapas y gradaciones tan ínfimas que el usuario no siempre tiene conciencia del "abuso" que comete. A veces es difícil discernir la copia burda o torpe, de la manipulación, que se convierte en timo o de las manifestaciones incontroladas de una piedad espontánea. Un funcionario de la Corona hizo quitar en 1775 una Virgen que le parecía particularmente fea: "estaba orlada de diversos signos y entre ambas piernas tenía un mono en cuero con inclinazión a lo bajo del vientre, estaba coronada y el Padre eterno arriba".

¿Provocación herética, práctica de hechicería, o figuración insoportable para la mente y el gusto del representante de una administración ilustrada?[4] Asimismo, podemos interrogarnos sobre un extraño San Miguel encargado hacia 1643 a un pintor indígena, Alonso Martín: las alas de la montura del santo debían permitirle emprender el vuelo en caso de peligro, pero el indio afirma ignorar por qué su cliente ha querido que el dragón —en realidad, un tigre alado— tenga por cola una serpiente y muestre unas garras inmensas. ¿Ignorancia o prudente mutismo? La imagen —y en ello reside su fuerza— permite cristalizar unas creencias que costaría trabajo o que sería peligroso verbalizar. Algunas imágenes reciben un culto que no reconoce la Iglesia. Iluminados y estafadores rondan los caminos con estatuas y cuadros cuyos milagros elogian. El hábito hace al monje: en el decenio de 1720, Diego Rodríguez (alias de *la Resurrección*), vestido como ermitaño, y su mujer María de Valdivia, haciéndose pasar por iluminada ("beata") recorren la Nueva España, y viven de los óbolos que se ofrecen a una imagen de Nuestra Señora del Carmelo. Según dicen, su Virgen sudó en siete ocasiones, y se le atribuyen milagros.[5] Por la misma época, un mulato de Querétaro tiene una visión: el Cristo de Chalma —el renombrado santuario que administraban los agustinos— le impidió *in extremis* pactar con el diablo; él mandó pintar el milagro, exhibía la obra —un cuadrito—... y recibía las limosnas.[6]

Las imágenes híbridas, heterodoxas y clandestinas florecen igualmente aquí y allá. Desde el siglo XVII y llevado por las oleadas incesantes de epidemias, el culto de la Santa Muerte, cuyas efigies llenan los oratorios privados, obtiene un éxito asombroso. No sería difícil encontrarle antecedentes

[4] AGN, *Inquisición*, vol. 1145, fol. 98–105 (Colima).
[5] *Ibid.*, vol. 796, exp. 9, fol. 202–206.
[6] *Ibid.*, vol. 830, fol. 167–172.

prehispánicos, medievales y renacentistas. Hacia 1730, unos jesuitas representaron a la Santa Muerte bajo los rasgos de un cráneo de piedra verde con dientes enormes, adornado con arracadas. La imagen recibía el incienso y las ofrendas de los enfermos incurables, cualquiera que fuese su origen étnico. El culto del *Justo Juez* es una variante del anterior: se dirigía a un esqueleto *colorado,* cuyo cráneo mostraba una corona y tenía en la mano un arco y una flecha.[7] A finales del siglo XVIII, bajo la presión de los indios de su parroquia, un franciscano aceptó decir una misa al Justo Juez.[8] Por la misma época, los habitantes de Querétaro reverenciaban los grabados y los retratos de un condenado a muerte, "como si se hubiese tratado de un santo canonizado".[9] Sería demasiado largo seguir el culto de la Santa Muerte hasta nuestros días, aun si su longevidad es prueba del arraigo de una devoción periférica que la Iglesia nunca logró extirpar.[10]

Pero la invención puede no ser más que la interpretación errónea de un misterio divino o el afán de hacer visible lo que escapa al entendimiento. A finales del siglo XVIII, una imagen descubierta en una hacienda de la región de Querétaro mostraba a la Santísima Trinidad en forma de una cabeza con tres caras, "de una manera monstruosa, con cuatro ojos, tres narices, tres bocas y tres barbas, siendo el cuerpo el del Padre mientras que la cabeza es la del Hijo". Notemos el racionalismo del clero, que se indigna: "Si la naturaleza produxera un monstruo semejante de hombre, ¡diga el pintor cómo se había de bautisar!"[11] Sin embargo, aun en nuestros días, en los mercados de provincia, se venden cromos de las Trinidades inspirados en esta invención. Lo híbrido y lo monstruoso expresan la acción de lo imaginario popular sobre la imagen barroca. A veces sólo tiene que retomar las representaciones que le ofrece la iconografía cristiana, garabatear diablos en hojas de papel, pintarlos sobre la puerta de una celda.[12]

Esas imágenes demoniacas eran tan eficaces como las otras, pero reaccionaban ruidosamente a las aspersiones de agua bendita. Circularon a partir del siglo XVII entre las manos de mulatos y de negros, en el mundo de las haciendas y de los pastores. El diablo aparecía ahí en la forma estereotipada que le conocemos: "Un hombre de a pie, orible y espantoso, con unos cuernos grandes y con una cola grande como cola de culebra, con uñas grandes en los pies y las manos con uñas de gallo."[13]

No era fácil identificar a los autores de esos dibujos. A veces eran pintores indígenas, habitualmente ocupados en tareas más ortodoxas en los conventos de los alrededores. A veces —aunque muy pocas—, el culto del Demonio iba acompañado de un rechazo explícito de las imágenes cris-

[7] AGN, *Misiones,* vol. 25, exp. 15

[8] AGN, *Inquisición,* vol. 1049, fol. 286 (Celaya).

[9] AGN, *Indiferente general,* "Los naturales de San Sebastián de Querétaro contra don Agustín Río de la Loza", diciembre de 1777, fol. 199 v°.

[10] Carlos Navarrete, *San Pascualito Rey y el culto a la muerte en Chiapas,* México, UNAM, 1982.

[11] AGN, *Inquisición,* vol. 1202, fol. 50–56.

[12] *Ibid.,* vol. 1133, fol. 134.

[13] *Ibid.,* vol. 416, fol. 252.

tianas: "Nuestra Señora es [...] una figura de palo trabajado y barniçada hecha por carpintero."[14]

No contenta con saturar el medio, la imagen invadió los cuerpos y se prestó a otra apropiación: el tatuaje o la pintura corporal. Quedaba así suprimida toda distancia entre el ser y la imagen en las pieles blancas, cobrizas o negras de los habitantes de la Nueva España. El cuerpo servía de soporte a esas figuraciones, sin que se pudiera distinguir entre tatuaje y pintura. Virgen o crucifijo aparecían a menudo en la pierna.[15] El pecho de un indio se metamorfoseaba en un verdadero retablo de carne; en él podía verse al Cristo de Chalma flanqueado, a la derecha, por San Miguel, y a la izquierda por Nuestra Señora de los Siete Dolores; el bíceps izquierdo de un francés de Albi, desertor que vino a recalar a México, mostraba, pintada de encarnado con toques azules, una Virgen de Guadalupe con sus cuatro apariciones y la leyenda habitual.[16] ¿Habría, pues, un "cuerpo barroco", culminación física, "terminal", humana de las imágenes de los grandes santuarios? Igual que hoy existe un "cuerpo electrónico", producto de las nuevas tecnologías de la imagen y de la comunicación.[17]

Esas marcas podían inquietar. A veces sólo se citaban como signos particulares, como si la práctica fuese natural. Los mulatos y los negros, por su parte, parecían gustar de las pinturas demoníacas en la espalda, los muslos o los brazos:[18] siluetas con garras, el "búho de la noche", el diablo "Mantelillos", paje de Lucifer, corazones atravesados por una flecha: la flecha expresa aquí el amor que se le tiene al demonio, y los corazones significan la sumisión que se le debe. Otras veces, sólo eran creaciones efímeras: se pintarán figuras sobre el cuerpo, luego se las borrará para recoger la sustancia de la imagen con un pedazo de algodón, antes de implorar el socorro del diablo.[19] Los modelos eran tomados de libros de magia que circulaban entre los curanderos indígenas, entre los vaqueros mulatos o en el espacio casi cerrado de los obrajes, esos talleres-prisiones.[20] El analfabetismo reinante en la Nueva España no impedía la difusión de esas colecciones de imágenes, cuya importancia se ha subestimado —al igual que su impacto—, y que son, visiblemente, objeto de incesantes copias (il. 19).

[14] *Ibid.*, vol. 1552, fol. 160.
[15] *Ibid.*, vol. 836, fol. 518–528.
[16] *Ibid.*, vol. 937, fol. 234 v°.
[17] Sobre las relaciones entre el imaginario, cuerpos y formas de la comunicación, las sugestiones de Alberto Abruzzese, *Il corpo electronico. Dinamiche delle comunicazioni di massa in Italia*, Florencia, la Nuova Italia, 1988.
[18] AGN, *Inquisición*, vol. 1130, fol. 315.
[19] *Ibid.*, vol. 1108, fol. 137, vol. 147, exp. 6.
[20] *Ibid.*, vol. 244, fol. 76.

SADISMO Y LIBERACIÓN

En la plenitud de su sola presencia cualesquiera que sean las formas que adopte, la imagen se convierte en un interlocutor y, si no en una persona, al menos en una potencia con la cual se negocia, se regatea, sobre la cual se ejercen todas las presiones y todas las pasiones. La espera y la expectativa que guían el movimiento de lo imaginario se dirigen a esta presencia más que a un relevo material. Presión: se encienden velas por el otro extremo para castigar la ineficacia de un santo. Pasión: la esposa del alcalde mayor del Marquesado, uno de los más altos personajes de Oaxaca, pasa en secreto sus medias sobre el rostro de la Virgen (1704).[21] Este gesto "fetichista" no es un gesto aislado. Otra presión: en las minas de Pachuca, en 1720, un mestizo o un indio (no se sabe bien) entierra un crucifijo, y jura no tocarlo antes de haber ganado lo suficiente para mandar decir misas por los propietarios de la imagen. El hombre está convencido de que una procesión de antorchas, que se observa cada año en la montaña la noche del Jueves Santo, aparecerá esta vez del lado en que él enterró el crucifijo, de que partirá en el momento preciso en que la procesión de penitencia salga del barrio minero.[22]

La imagen también puede ser objeto de extorsiones y amenazas de malos tratos, como si ella estuviera en condiciones de satisfacer las exigencias de su propietario. En 1690 en Cocula, en la Nueva Galicia, una española, furiosa por haber perdido una taza de porcelana de China, arroja por tierra una estatuilla de Nuestra Señora de la Concepción, y promete dejarla ahí mientras su sirvienta, "esta puta tarasca", no se la devuelva.[23] Por la agresividad y la rabia que revela, el gesto roza el racismo —el término "tarasco" designaba a los indios de los alrededores— y linda con la iconoclastia. Una india se encarga de denunciarla al juez eclesiástico de la región, quien avisa al Santo Oficio.

Romper las imágenes es propio de una sociedad que les otorga un lugar importante. Es la sanción de una comprobación de ineficiencia, que sucede brutalmente a la súplica y a la espera inútil. La cólera —"estaba tan ciego y tan ebrio de cólera que había perdido el juicio"—,[24] la locura pasajera, la embriaguez, las disputas conyugales o amorosas inspiran, sin justificarlos a ojos de los demás, ciertos actos que siempre escandalizan profundamente a la opinión: "Eso no se hace entre cristianos."[25] Se insulta a la imagen, se la fustiga, se la araña, se la abofetea, se la quema, se la arranca, se la pisotea, se la apuñala, se la atraviesa o se la destroza a tijeretazos; se la ata a la cola de un caballo, se la mancha con pintura roja o excrementos humanos, o alguien se limpia el trasero con ella:[26] todas ellas son manifestaciones de sadismo ele-

[21] *Supersticiones de los indios de la Nueva España*, Biblioteca de Aportación Histórica, México, 1946, p. 31; AGN, *Inquisición*, vol. 727, fol. 391–405.
[22] *Ibid.*, vol. 781, exp. 39.
[23] *Ibid.*, vol. 727, fol. 347–351.
[24] *Ibid.*, vol. 165, exp. 4.
[25] *Ibid.*, vol. 794, exp. 3.
[26] *Ibid.*, vol. 1049, fol. 276–277; vol. 967, exp. 8, 30.

mental, aparentemente sin riesgos, ya que la víctima no es más que un objeto. Salvo que no se trata propiamente de un objeto y que en el México colonial cuesta más insultar a una imagen que a un ser humano. El medio cotidiano está así poblado por "presencias" intocables, esas imágenes piadosas e inocentes a las que, sin embargo, algunos gustan de agredir, al ritmo de las crisis que afectan la vida de todos.

La frustración sexual encontró ahí un derivativo. Una de las víctimas de la represión de 1658 que fustigó duramente a los medios sodomitas de la capital mexicana lo experimentó en carne propia. Furioso al tener que contentarse con su mujer como compañera sexual, el hombre prendió fuego a una imagen de Cristo, condenándola a sufrir el destino reservado, de ordinario, a sus congéneres.[27] En otra parte, fue un amante exasperado el que arrojó "al arroyo, públicamente" una estatua de San José, antes de apuñalar una Virgen de los Siete Dolores... de la que nadie ignora que es una figura atravesada por unas espadas que simbolizan sus angustias.[28] La iconografía y la simbólica tradicional sugieren y modelan la forma de la agresión iconoclasta, que presupone un alto grado de interiorización y de familiaridad con el universo de las imágenes.

La iconoclastia surgió frecuentemente de los caminos de la embriaguez, en una sociedad en la que, desde la Conquista, el alcoholismo hacía incesantes estragos.[29] Ante los ojos estupefactos de sus feligreses indígenas, en un pueblo perdido en la tierra caliente de Michoacán, el cura Diego de Castrejón y Medrano arrojó al suelo un cuadro que representaba a San Jerónimo, y lo atacó a puntapiés. En lugar de escuchar al gobernador indígena que le suplicaba "no actuar así con el santo", el cura se encarnizó contra la imagen. El gobernador logró arrancársela de las manos, sin que, empero, el eclesiástico se aplacara. Luego, el cura dejó en paz a San Jerónimo para atacar a un Cristo que colgaba en el mismo lugar. Todo era en vano: su furor redoblaba. El arranque del cura tenía antecedentes; ya había roto un Cristo de marfil en otro pueblo. En 1623, dos siglos después de la Conquista, por una asombrosa inversión, son los indios los que defienden las imágenes cristianas contra su propio cura. ¿No se han convertido ya en parte integrante de su universo y de su cultura?[30] La ira de haber perdido en el juego o el simple despecho al prohibírsele a alguien salir del convento para ir a la ciudad producen estallidos similares.[31] Las denuncias de iconoclastia tienen al menos el mérito, en su carácter repetitivo, de sacar a luz las tensiones, las frustraciones y los conflictos de toda índole en los cuales el individuo se debate en el seno de la sociedad colonial. Una antropología de los sentimientos y de las pasiones encontraría aquí material para explorar las for-

[27] Serge Gruzinski, "Las cenizas del deseo. Homosexuales novohispanos a mediados del siglo XVII", en *De la santidad a la perversión*, México, Grijalbo, 1986, p. 274.

[28] AGN, *Inquisición*, vol. 798, exp. 12.

[29] Serge Gruzinski, "La mère dévorante. Alcoolisme, sexualité et déculturation chez les Mexica (1500-1550)", en *Cahiers des Amériques latines*, tomo 20, 1979, pp. 5–36.

[30] AGN, *Inquisición*, vol. 803, exp. 61, fol. 558.

[31] *Ibid.*, vol. 1155, fol. 333–491; vol. 1140, fol. 258.

mas que adoptan la cólera, la ira, el delirio o la locura, o para seguir los lentos progresos del individualismo. Sea como fuere, consciente de que las más de las veces se enfrenta a lo afectivo, y no a la ideología, la Inquisición cierra pronto su investigación para consagrarse a presas más importantes, curas depravados o judaizantes.

La iconoclastia es considerada por el grupo como una agresión colectiva porque expresa más que el rechazo temporal o definitivo de una representación. La iconoclastia es el "desenganche", el corto circuito, la brutal puesta en entredicho de un imaginario mediante el abandono de una espera inútil y la denuncia de una impotencia. Lo cual no implica —lejos de ello— la negación de la divinidad: en el peor de los casos, el iconoclasta ataca el culto de las imágenes, pero de ordinario incrimina una falta de reciprocidad, la ruptura de un pacto más o menos implícito incluido entre el santo y él mismo. Cualquiera que sea su alcance real, la agresión contra la figura divina va acompañada por un borramiento no menos súbito de todos los relevos sociales e institucionales de la imagen: Iglesia, tradición local, familia o comunidad. Por esta razón, la iconoclastia tiene un aire subversivo y puede prestarse a toda clase de manipulaciones. Un esclavo hábil puede maquinar una acusación de iconoclastia o de irreverencia para vengarse de sus amos, haciéndolos pasar, por ejemplo, por judaizantes.[32]

Mucho más allá de la denuncia contra el vecino indeseable o el pariente odioso, la iconoclastia podía servir para apoyar una maquinación y convertirse en instrumento político. Tal fue, probablemente, el origen de la profanación de la capilla de San Juan Bautista en Puebla en 1645. La investigación realizada en el lugar descubrió los destrozos hechos por una mano iconoclasta. ¿Burda puesta en escena, o profanación deliberada? Las piernas del santo fueron rotas, los brazos de Nuestra Señora sufrieron la misma suerte, los restos de unos grabados piadosos yacían por tierra, semiquemados. Uno de ellos representaba a Cristo en la cruz flanqueado por San Juan Evangelista y María Magdalena. Además se descubrió una estatua de Cristo yaciendo boca abajo.

El asunto causó conmoción y escándalo. Por orden del obispo Juan de Palafox,[33] una procesión expiatoria reunió a las órdenes religiosas de la ciudad, que acudieron a la capilla en que se pronunció un sermón consagrado a la "reverencia y la veneración" que se debía a las imágenes sagradas. Muy pronto corrió el rumor de que los herejes o, mejor dicho, los portugueses, eran los autores del sacrilegio. Portugal se levantó contra España en diciembre de 1640, y desde entonces los portugueses eran sospechosos por doquier. Más aún: con frecuencia se les confundía con los judaizantes, en los que la Inquisición se interesaba cada vez más. Algunos meses antes, el marrano Sebastián Váez de Azevedo —uno de los personajes más conocidos de la sociedad colonial, amigo personal del ex virrey marqués de Villena— fue aprisionado, mientras la Inquisición[34] multiplicaba los arrestos y pre-

[32] *Ibid.*, vol. 727, fols. 391-405.
[33] García (1974), p. 526.
[34] Alberro (1988), p. 292.

paraba los grandes autos de fe de finales del decenio de 1640. La investigación no logró identificar al autor del sacrilegio, pero el escándalo iconoclasta cayó muy a propósito para excitar los ánimos contra los herejes y los judaizantes. Por último, el asunto estalló en el momento en que Sánchez redactaba su *Imagen de la Virgen*, cuando la sensibilidad a las imágenes y al culto de la Virgen alcanzaban uno de sus paroxismos.

El respeto a las imágenes es tan fuerte que hasta los gestos carentes de intención sacrílega son observados, señalados y examinados por la Inquisición. Un pobre pintor español hace lo que puede por restaurar una tela antigua que representa a la Virgen. El dinero que le pagarán le servirá para alimentar a su madre. Al no encontrar cliente, destruye su obra, para quitarle todo valor mercantil. Esta imprudencia fue denunciada al punto por las modestas familias que compartían la casa en que vivía con su madre.[35] Por lo demás, no es raro que el culpable, presa de remordimientos, acuda por sí solo a denunciarse al tribunal,[36] o que, arrepentido, recoja los pedazos de la estatua rota, los bese y los adore, implorando perdón por el escándalo cometido.[37]

En esas condiciones puede captarse la ambigüedad de la profanación: al estar aislado y ser minoritario en la ciudad colonial, el gesto iconoclasta contribuye más a afirmar la sacralidad de la imagen que a reducirla a una forma inerte y caduca. Define negativamente la relación ideal con la imagen. En esa función, pone de relieve en forma espectacular lo imaginario que rodea a la imagen. Puede comprenderse así que el gesto iconoclasta vaya frecuentemente seguido por una resacralización personal o colectiva, como sucedió en el caso de Puebla.

IMÁGENES Y VISIONES

En el decenio de 1680 en Tarímbaro, pueblo de Michoacán de clima templado, a medio camino entre la capital de la provincia, Valladolid, y las aguas dormidas del lago de Cuitzeo, las imágenes se animan, los santos descienden de los retablos y hablan a los humanos. Una española, Petrona Rangel, vive con sus hermanas en un medio indígena donde se han mezclado blancos, mestizos y mulatos. Hace absorber a sus clientes "rosa de Santa Rosa" —probablemente *peyotl*—[38] y les anuncia que verán "cómo Santa Rosa saldrá del cuadrito que tiene sobre su altar y, que les hablará y los curará". La Santa ha revelado a Petrona el lugar de los objetos que se habían extraviado o robado, le ha enseñado a curar a los enfermos. La Santísima Virgen también entró en relación con la "bruja". El caso es trivial en el México barroco. Apenas merece que la Inquisición se ocupe de él.[39]

Por lo demás, el consumo de alucinógenos es práctica corriente en la

[35] AGN, *Inquisición*, vol. 794, exp. 3, fols. 72–85.
[36] *Ibid.*, vol. 947, exp. 3.
[37] *Ibid.*, vol. 1140, fol. 252.
[38] El *peyotl* o peyote es un pequeño cacto *(Lophophora)* rico en alcaloides.
[39] AGN, *Inquisición*, vol. 668, exps. 5 y 6.

sociedad colonial, a la que ha invadido desde finales del siglo XVI, a partir de los sectores indígenas que desde los tiempos prehispánicos siempre han conservado este hábito. La toma de las hierbas se realiza al pie de los altares domésticos, ante los ojos de la Virgen, de Cristo y de los santos que reciben el homenaje de los participantes, mestizos, indios y mulatos.[40] Pero esta vez las imágenes no sólo son presencias benévolas y eficaces; se convierten en protagonistas directas de una experiencia onírica en la que toma parte el consumidor. Al aparecerse al curandero o al cliente, al animarse, al intervenir revestidos con los atributos que llevan en las estatuas o los cuadros, la Virgen y los santos al parecer no hacen más que repetir los prodigios que por doquier realizaban las imágenes barrocas. Así pues, la abolición, a voluntad, de la frontera entre lo cotidiano y lo sobrenatural, el choque de la alucinación y lo vivido, multiplican la credibilidad y el dominio de las representaciones sobre las mentes.

Esta nueva conquista de la imagen barroca resulta asombrosamente ambigua. Por una parte, imbuye la experiencia onírica de las poblaciones blancas, mestizadas y hasta indias al cristianizar las visiones tradicionales que provocaba el consumo de los hongos y de los cactos.[41] Sólo que el proceso se desarrolla al margen de toda ortodoxia; se le escapa tanto a la Iglesia —que lo condena— como al propio consumidor, si se considera que es un desencadenador bioquímico —el alcaloide— el que despliega ese nuevo espacio visionario. Una vez más, está claro que no es posible abordar el fenómeno exclusivamente en términos de influencias formales o de imágenes. El imaginario individual y colectivo que éstas perpetúan tiene una consistencia histórica, y una de las dinámicas mexicanas de este imaginario es, indiscutiblemente, la alucinación.

A este respecto, la sociedad mexicana resulta ser una sociedad mucho más profundamente alucinada que la Italia barroca que ha descrito el historiador Piero Camporesi.[42] Pero lleva en su seno una alucinación que, como en Italia, es menos el producto de una alimentación pobre y deficiente que la suma de una miríada de experiencias cotidianamente reiteradas bajo la dirección de los curanderos y de los "brujos". Paralelo al imperio irresistible de la imagen milagrosa, he aquí, pues, el universo apenas clandestino de los miles de visionarios que une el alucinógeno en un consenso tan fuerte, sin duda, como el que produce la religiosidad barroca.

El México visionario establece a su vez nexos íntimos que asocian la imagen, el cuerpo y el consumo. El consumo de plantas se emparienta, en parte, con el del alcohol que se consume en las fiestas de los santos. Es sacralizado y ritualizado: no se come cualquier cosa, de cualquier modo y ante cualquiera (la imagen del santo).[43] La experiencia colonial de la alucinación nos remite, pues, tanto a las prácticas prehispánicas como a la comunión eucarística, que prolonga, y lo imaginario que la recorre se despliega en

[40] Casa de Morelos, *Documentos de la Inquisición,* vol. 43, Guanajuato (1769).
[41] Gruzinski (1988), pp. 287–288.
[42] Piero Camporesi, *Il pane selvaggio,* Bolonia, Il Mulino, 1980.
[43] Gruzinski (1988), pp. 263–288.

torno de un cuerpo consumidor de olores (el copal consumido), de luz (los cirios), de música y de drogas. Es el mismo cuerpo barroco que lleva tatuada la imagen de la Virgen, que vive el éxtasis de la visión ortodoxa o que, inclinado en la plegaria, contempla fijamente la imagen milagrosa de los santuarios.

DELIRIOS Y FANTASMAS

El hecho es que la experiencia alucinatoria no es la forma extrema de lo imaginario "popular", y ni siquiera una periferia frecuentada por accidente. Permanece sólidamente enmarcada entre los actos terapéuticos y sometida al peso de una exigencia concreta. Es casi una experiencia ordinaria, de rutina. El "estadio último" de lo imaginario barroco acaso sea ilustrado por una mujer de Oaxaca en el siglo XVIII. Su ejemplo muestra cuán difícil es, a menudo, distinguir del fantasma el acto iconoclasta y sacrílego. A diferencia de los casos precedentes, los excesos de la hechicera María Felipa de Alcaraz pertenecen a la afabulación y al simple delirio. Pero, mientras expresan a su manera una relación intensa y pasional con la imagen, arrojan una clara luz sobre las obsesiones y los fantasmas que podían alimentar las poblaciones mestiza y española de la Nueva España hacia el año de 1730.

María Felipa, si hemos de creerle, mantenía relaciones carnales con una imagen de Cristo, "como si la tubiera con un hombre y que para esto acomodaba en dicha imagen carnes venéreas de disfunctos ministrados por arte del demonio; hazía esta rea lo mismo con la imagen de Nuestra Señora como si la tuviera con una mujer".[44] María Felipa al parecer había participado en el enterramiento de una imagen de Jesús Nazareno en el umbral de una casa, para que todos los pasantes la pisotearan; mezclaba sus prácticas con blasfemias e injurias contra las imágenes. Esas acusaciones surgen en medio de un cúmulo de crímenes abominables y de una sarta de perversiones, sacrificios de niños, abortos provocados e inmolación de fetos, bestialidad (con toda clase de animales) y sodomía, descarrío de doncellas, culto rendido a sexos de hombres y de mujeres, canibalismo y coprofagia... La imagen tiene su lugar lancinante en esta alucinación nacida en el corazón de la provincia mexicana, premonición del brote de los héroes sádicos del testimonio que María Felipa precede en medio siglo.

Cuando, en medio de un diluvio de acusaciones, María Felipa denunció varias veces la existencia de sinagogas en México y en Oaxaca, resucitó las viejas obsesiones del antisemitismo colonial en una época en que hacía ya varias generaciones que fuera aniquilada la comunidad marrana. La profanación colectiva de imágenes cristianas se sitúa, en la imaginación popular de esta provincia mexicana, en el cruce del *sabbat* de las brujas, las prácticas judaicas y la idolatría indígena. En ese punto, el delirio, bordando sobre el tema de la conjura, alcanzó grados asombrosos:

[44] "Proceso contra María Felipa de Alcaraz, bruja española de Oaxaca, Oaxaca (extracto)", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, tercera serie, tomo II, núms. (4) 6, 1978, p. 33.

> los judíos y herejes españoles enseñan a judaizar a los indios que instruyen en sus sectas y herejías, siendo una de ellas conculcar el santísimo sacramento del altar y que cometen dichos españoles y judíos estos actos heréticos como volar por los aires y que van a parar a Amsterdam y a Baiona de Francia de suerte que los indios también van a dichas sinagogas de Europa y son enseñados del judaísmo y herejías que enseñan después estos indios a sus hijos.[45]

La evocación de las primeras relaciones aéreas trasatlánticas tal vez hará sonreír a algunos.

Llevada por sus delirios, María Felipa narró un culto idolátrico celebrado por indígenas en casa de un español. Los indios se habían puesto el atuendo de los sacerdotes católicos, injuriaban a un *Ecce homo*, un crucifijo y una Virgen, mientras sacrificaban a niños e indias, con cuya sangre salpicaban las tortillas que el pontífice indígena distribuía a guisa de comunión.[46] Los asistentes profanaban las hostias consagradas, "orinando y echando el excremento humano y otras vezes seminando sobre ellas o las ponían hombres y mujeres en sus partes verendas, otras vezes sobre ellas tenían cópula hombres y mujeres entre sí y después con los demonios". Entre las peores abominaciones, esos "fieles a la inversa" se colgaban al cuello unas "figuras diversas de demonios" a guisa de reliquia; María Felipa añadió que "pintaban el demonio bajo figuras diversas y espantables". En otros episodios, lo que se "imita" es la pasión de Cristo, siendo representada cada estación por un indio, mientras se ultraja a las imágenes sagradas de todas las maneras posibles; tres "maestros de idolatría" adoptan el papel del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo[47] llevando unos ornamentos sacerdotales tomados de las sacristías vecinas, o bien, su copia en piel. La representación paródica y blasfema interviene en todas estas situaciones, tanto como el cuerpo presente en sus excreciones y en su sexo, puesto en contacto con la imagen. La supresión de la distancia entre la realidad y la ficción que realiza la imagen barroca se traduce, en Felipa, en la copulación carnal que remata, de modo fantasmático, la fusión con la imagen.

IMAGEN, LOCURA E INDIVIDUALIDAD

Iconoclastia objetiva o fantasmal: las confesiones de María Felipa llevan al extremo las consecuencias de una personificación integral de una representación, a la medida de la intensidad de la apropiación. Al revelar la individualización de las conductas, esa iconoclastia deja ver el deslizamiento —históricamente reconstruible— de los grandes rituales colectivos hacia esos rituales privados que prefiguran el decorado ordinario de las perversiones modernas.[48] Una vez más, lo vivido, la evolución de la relación con la imagen, los usos personales y sociales de la representación —y, por tanto,

[45] *Ibid.*, p. 38.
[46] *Ibid.*, p. 34.
[47] *Ibid.*, p. 39.
[48] Otros casos en *De la santidad* (1986).

las articulaciones múltiples de lo imaginario— descubren los caminos a menudo tortuosos de una sociedad que es víctima de un lento proceso de individualización y de secularización.[49] Con sus prolongaciones freudianas, el fetichismo del siglo XIX asoma en el horizonte como si, más allá de la exaltación barroca de la imagen, su lugar se perfilara progresivamente a través de los delirios privados, antes de conocer otras metamorfosis que ya se dibujan ante nuestros ojos. En la Nueva España, la iconoclastia establece una relación pasional y paroxística con la imagen, en que se moldea el yo. Por ese medio, como por otros —menos extremos y menos espectaculares—, la imagen barroca contribuye a la elaboración del cuerpo y de la persona modernos.

El individuo intenta así liberarse de la Iglesia y de la religión instituida para establecer un nexo personal y físico con la imagen, nexo al que domina o, mejor dicho, cree dominar. A costa de una brutal inversión, disocia la imagen del contexto y de las mediaciones eclesiásticas, pero sin "desencantarla" en realidad. Indiscutiblemente ése es el caso de los conculcadores (los pisoteadores de imágenes) y de los iconoclastas que, como María Felipa, no tocan el principio del culto de las imágenes. El blanco de sus agresiones no sólo no deja de ser un objeto dotado de un carácter sobrenatural sino que a menudo su gesto profanador viene a acentuar su sobrenaturalidad. Acto de emulación y de exigencia ilimitada, deseo de fusión con el objeto —las profanaciones sexuales también son hierogamias—, el sacrilegio es lo contrario de una reducción a lo material. Tal vez por ello la Inquisición no se encarniza contra esos culpables que, en suma, reafirman en su lenguaje la sacralidad de la imagen, a diferencia de los herejes o de los judíos que, en cambio, la niegan.

Pero, ¿cómo analizar el sentido de ese cambio de uso y sentido impuesto a la imagen? Es difícil ver ahí el triunfo del individuo ante la imaginería eclesiástica, y el desquite perverso, la captación inesperada y secreta que la Inquisición se empeñaría en impedir. ¿Cabe descubrir ahí la trampa sin solución, la interiorización sin salida de lo que la Iglesia quería imponer, el juego en que cae impotente la víctima fascinada, condenada a reproducir los gestos sacrílegos que se esperan de un loco o de una hechicera cuando se trata de María Felipa? ¿No parece, en cambio, que la imagen y, más exactamente, lo imaginario acaba por escapar de la Iglesia, tanto como del iconoclasta o del sacrílego?

Eludiendo los argumentos oficiales así como las experiencias subjetivas y alucinadas, lo imaginario surge como un dato específico que la Iglesia y el individuo se esfuerzan por dominar, sin lograrlo. Lo imaginario, en el curso de su trayectoria, desborda a los conceptualizadores y a los fieles, burla sus esperas y sus interpretaciones, prefigura otras vías, arrastrándolas hacia mundos en que las pulsiones parasitan los rituales de la fe y desvían los

[49] Serge Gruzinski, "Individualization and Acculturation: Confession among the Nahuas of México from the Sixteenth to the Eigtheenth Century", en *Sexuality and Marriage in Colonial Latin América*, Lincoln y Londres, University of Nebraska Press, 1989, pp. 89–108.

caminos establecidos de la conversión. El capellán Vespoli en las *Prosperidades del vicio*, del Marqués de Sade, que sodomiza a Dios y a la Virgen atormentando a unos locos que creen ser esas figuras divinas, también es el heredero —literario— de María Felipa.[50] Con ellos, la imagen, encarnación o representación, pasa del régimen del ojo o del deseo al del consumo carnal en que desaparece, aniquilada, lejos del amor sublime que Lasso de la Vega dedicaba a la imagen de la Guadalupana, afirmando esos "deseos de ser muy suyo, y la gloria de tenerla mía".[51] La desacralización recuperará todas esas imágenes, todos esos estados, dejando a veces en su lugar un objeto que, integrado al dominio que el siglo XIX llamará perversión y sexualidad, se convertirá en ese sustituto de una realidad insoportable, el fetiche, en un mundo sin Dios y, aparentemente, sin brujos.

LA MIRADA DE LOS VENCIDOS

La recepción de las imágenes cristianas en la Nueva España rara vez se confunde con una adhesión apática o un sometimiento pasivo, pese a la eficacia y a la supremacía del aparato barroco, y a los apoyos institucionales, materiales y socioculturales que aseguran masivamente su perennidad y su ubicuidad. Las poblaciones reaccionan a las imágenes mediante incesantes maniobras de apropiación, de las que ya hemos visto varias traducciones individuales. Otras respuestas proceden de lo colectivo. Las sucesivas intervenciones de este tipo por parte del mundo indígena son, acaso, las más reveladoras, pues trazan un itinerario que cubre la mayor parte de las modalidades de la relación con la imagen: desde la imposición brutal hasta la experimentación, desde la interpretación desviada hasta la producción autónoma e incluso la disidencia iconoclasta.

A decir verdad, al leer a ciertos "extirpadores de idolatrías" del siglo XVII o a los partidarios de un indigenismo llevado al absurdo, diríase que los indios habían permanecido resueltamente impermeables a la imagen cristiana.[52] Si acaso, ésta les habría servido de pantalla para burlar la vigilancia del cura: algunos depositaban ofrendas paganas sobre su altar y celebraban "exteriormente" la fiesta del santo que supuestamente representaba, otros se apresuraban a disimular "cosas indecentes" en estatuas huecas.[53]

Un jesuita informó hacia 1730 de un episodio de esta vena. Un indio de la región de Pachuca vivía retirado con su familia en el fondo de un risueño vallecillo, donde había prometido edificar una capilla. Pero su piedad no era más que una fachada que encubría prácticas paganas. Un rayo estuvo un día a punto de fulminar a su hijo, y dejó en tierra un extraño animal de piedra que el indio añadió a los ídolos que poseía. Luego depositó el objeto cubierto de "flores y de listones" a los pies de una copia de la Virgen de Co-

[50] Marqués de Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, París, UGE, 1969.
[51] De la Torre Villar (1982), p. 263.
[52] Sobre los extirpadores de la idolatría, Bernand y Gruzinski (1988), pp. 146–171.
[53] Martín de León (1611), p. 96.

samaloapan, que por entonces circulaba por esas comarcas; explicaba a los españoles que se trataba de un exvoto, mientras que enseñaba a los indios que ese mismo objeto "era el Dios que les ayudaba y al que debían invocar".[54] Sin saberlo, los españoles cayeron en la trampa, y adoraron un ídolo; el engaño estaba consumado. Pero la extraña asiduidad de los indígenas en torno de la imagen despertó las sospechas de los jesuitas y acabó por disipar ese "tejido de mentiras". El doble juego del indio había consistido en acoplar los registros y los sobrenaturales, dando a esta piedra la naturaleza de un exvoto que celebraba el milagro ocurrido a su hijo... mientras que él veía ahí la huella y la presencia de una fuerza pagana.

No creamos, empero, que todos los individuos hayan manipulado cínicamente las imágenes cristianas, condenadas a no ser entre sus manos más que apariencia, pantalla o engaño. Ello sería atribuirles una mirada análoga a la de los evangelizadores que reducían los ídolos a la insignificancia de la madera y de la piedra. De hecho, si hubo una guerra de las imágenes, se manifestó menos en enfrentamientos de esta especie que en operaciones incesantes de recuperación y de captura efectuadas en ambos bandos, tanto por las poblaciones indígenas como por los representantes de la Iglesia.

Si bien se conoce el esquema idolátrico que prepara el descubrimiento de los ídolos[55] entre los europeos, la actitud de las sociedades prehispánicas ante el objeto de culto exótico se nos escapa en gran parte. Sin embargo, sabemos que los nahuas volvían de sus campañas militares con las efigies de los dioses de los vencidos y que "coleccionaban" con fines rituales las piedras semipreciosas de los pueblos sometidos. Las excavaciones del Templo Mayor de la ciudad de México han revelado que los mexicas poseían objetos de culto procedentes de las grandes culturas que los habían precedido, las de Teotihuacán (hacia 300) y de Tula (hacia el año mil) y que hacían copias de ella marcadas con su huella o interpretadas a su manera, modificando la identidad del prototipo.[56] Esta receptividad, ya sea que veamos en ella un arte de reutilización o una estrategia de apropiación, modeló la forma en que miraban las imágenes de los conquistadores, aun si carecían del prestigio de que gozaban las antiguas culturas de Mesoamérica. Esas prácticas no excluyen una "iconoclastia" autóctona de la que conocemos varios ejemplos: la destrucción del Tláloc de Texcoco o el rompimiento de la estatua de Coyolxauhqui, la hermana maligna del dios Huitzilopochtli.[57] Esto equivale a decir que los indios abordan las representaciones europeas con una experiencia adquirida que cabe tomar en cuenta, aunque cueste trabajo precisar el sentido de esas resurrecciones arcaizantes.

Esta experiencia actuó desde la Conquista. A medida que avanzaban, los conquistadores confiaron sus imágenes a los indios aliados y hasta a los sa-

[54] AGN, *Misiones*, vol. 25, exp. 15, fol. 152.

[55] Bernand y Gruzinski (1988), pp. 41–86.

[56] Emily Umberger, "Antiques, Revivals and References to the Past in Aztec Art", *Res* 13, primavera de 1987, pp. 107–122.

[57] Un relieve de la Coyolxauhqui fue exhumado durante excavaciones recientes emprendidas en torno del Templo Mayor, en la ciudad de México.

cerdotes indígenas. El impacto de esa reunión inicial sin la mediación de un sacerdote católico y sin siquiera la presencia de un europeo, parece tan crucial como difícil de medir. Para comprender mejor esta fase de "experimentación", imaginemos esas imágenes instaladas en los palacios de los caciques sobre mesas cubiertas de flores y de tejidos multicolores; eran ahí reverenciadas antes de ser conducidas en brazos de los propietarios a las "danzas o mitotes" en que abundaban las celebraciones paganas.[58] Este estado de cosas se prolongó al menos tres o cuatro años, hasta que se establecieron los misioneros y se abrieron iglesias. Tal fue el destino de la imagen de la Virgen que Cortés ofreció a los capitanes tlaxcaltecas para agradecerles su colaboración militar. Muy pronto, los indios se convencieron de que las imágenes cristianas tenían una eficacia capaz de responder a sus esperas. Esperas, por los demás, dramáticamente exacerbadas por la idoloclastia de los conquistadores. ¿No se vio a los indios de México pedir dioses e imágenes a Cortés, y luego venerar a la Virgen y a San Cristóbal, colocados en el Templo Mayor para restablecer la comunicación con las fuerzas del cosmos? ("pues que nos quitastes nuestros dioses a quien rogábamos por agua").[59] Lo mismo hacen los tlaxcaltecas ante los franciscanos: "cuando nos faltaba el agua como ahora, hacíamos sacrificios a los dioses que teníamos... Y agora que somos cristianos ¿a quién habemos de rezar que nos dé agua?"[60]

La respuesta favorable de los elementos —milagro oportuno— persuadió a los indios de que la imagen cristiana era, igualmente, la manifestación de una presencia divina: "Desde entonces, tubieron gran fe los naturales con la dicha ymagen."

Entonces, un doble equívoco debía facilitar poderosamente la recepción de los simulacros cristianos. Se recordará que los evangelizadores se sirvieron del término *ixiptla* para nombrar las imágenes de los santos en náhuatl, mientras que, entre los indios, las imágenes de los españoles fueron identificadas indistintamente con lo divino o con un Dios cristiano, ¡y llamadas Santa María! La confusión —o, mejor dicho, la interpretación indígena— se aclara si recordamos que los nahuas podían asignar formas distintas a una misma divinidad, o venerar bajo la misma forma a varias deidades. Se explica tanto mejor cuanto que la elección terminológica de los religiosos los confortaba en su tradición. Todavía en 1582, interrogado sobre el origen de Nuestra Señora la Conquistadora, un indio noble de Tlaxcala no supo responder nada mejor que "Cortés les había dado un dios que se llamaba Santa María."[61]

Si durante el siglo XVI y buena parte del XVII la imagen cristiana puede adoptar para los indios un papel táctico destinado a ocultar el recurso a las divinidades antiguas, también desempeña una función análoga a la de los *ixiptla* tradicionales. Es considerada como cosa viva, a la que se dará de comer y de beber.[62] Desde el instante del contacto, la imagen recibió, pues, una

[58] AINAH, *Colección antigua*, 2a. parte, vol. 209, fol. 436.
[59] Tapia (1971), tomo II, p. 586.
[60] AINAH, *Colección antigua*, 2a. parte, vol. 209, fol. 438.
[61] *Información jurídica* (1804), p. VIII.
[62] Gemelli Carreri (1976), p. 78.

interpretación indígena, y su recepción estuvo acompañada por una mutación inmediata de sentido hasta el punto de que la tarea inicial de los evangelizadores consistió menos en imponer unas imágenes cristianas que en recuperar brutalmente las que los conquistadores habían distribuido, y en combatir los contrasentidos que, a sus ojos, perpetraban los indios. Esta vez, por un efecto de retorno mucho más común de lo que parece, el reduccionismo indígena "desvirtuaba" la concepción occidental.

Los "equívocos" no se disiparon muy pronto. Como lo había hecho en 1555, la Iglesia se inquietó en 1585 al ver a los indígenas, insensibles a las sutilezas de la "denotación", seguir caminos heterodoxos: tuvo que prohibir, al parecer vanamente

> que en los retablos ni en las ymágenes de bulto se pinten ni esculpan demonios ni caballos ni serpientes ni culebras ni el sol ni la luna como se hace en las ymágenes de sant Bartholomé, sancta Martha, Santiago, Sancta Margarita porque, aunque estos animales denotan las proezas de los sanctos, las maravillas y milagros que obraron por virtud sobrenatural, estos nuebamente convertidos no lo piensen así; antes se buelven a las ollas de Egipto porque como sus antepasados adoraban estas criaturas y ven que adoramos las imágenes santas, deven de entender que hazemos adoración también a los dichos animales y al sol y a la luna y realmente no se pueden desengañar.[63]

Notemos, de paso, que cuando la Europa medieval adoraba los símbolos zoomorfos de los evangelistas —el águila, el buey, el león—, a veces se extraviaba sobre el mismo terreno. Así pues, más valía tratar de prohibir que abrir los ojos.

Todo era inútil. Casi medio siglo después, el dominico inglés Thomas Gage hace una comprobación análoga, que explica en estos términos:

> Como ven que se pintan diversos santos con un animal al lado, como San Jerónimo con un león, San Antonio con un cerdo y otros animales salvajes, Santo Domingo con un perro, San Marcos con un toro y San Juan con un águila, imaginan que esos santos eran de la misma opinión que ellos, y que esos animales eran sus espíritus familiares y que se transformaban en sus figuras cuando vivían, y que habían muerto al mismo tiempo que ellos.[64]

Cierto es que una creencia indígena fuertemente arraigada por doquier —el nahualismo— establecía un nexo particular entre el animal y el hombre en forma de metamorfosis o de transfiguración: una de las fuerzas que animaban al ser humano podía abandonarlo en ciertas circunstancias para adoptar una apariencia animal.[65] En manifestaciones más o menos degradadas, el nahualismo no dejó de rondar por el mundo colonial, y ciertamen-

[63] Citado en José A. Llaguno, *La personalidad jurídica del indio y el III Concilio Provincial Mexicano* (1585), México, Porrúa, 963, p. 201.

[64] Thomas Gage, *Nouvelle relation contenant les voyages de Thomas Gage. Troisième Partie*, Gervais Clouzier, París, 1676, pp. 140–141.

[65] López Austin (1980), tomo I, p. 429.

te inspiró el interés de los indios por los animales que acompañaban las representaciones de los santos.[66] Contra lo que proclamaba la Iglesia, las interpretaciones indígenas rara vez fueron fruto del azar o del error, sino de hábitos, prácticas y concepciones —el nahualismo es una de ellas— que se adaptaron más o menos fácilmente a la dominación colonial.

PARASITISMO E INTERFERENCIAS

¿Podemos limitarnos a analizar, en forma de interpretación o de reinterpretación, la manera en que los indígenas recibieron las imágenes? Ello sería olvidar los cambios de significación que no dejaron de acompañar los gestos, las creencias y las culturas. En su origen está el equívoco que ya conocemos: para empezar, indios, españoles y gentes de Iglesia habían compartido la convicción de que *ídolos* y *santos* pertenecían a un mismo registro, sin sospechar que cada quien le atribuía un contenido, connotaciones y articulaciones muy distintas. La analogía, el paralelo y la simetría más que la oposición rigieron las relaciones que los indios establecieron entre sus deidades y las imágenes de los conquistadores. Nada puede ser más revelador que esta fórmula lapidaria de los indios del Perú, que a finales del siglo XVI sostienen que "las imágenes son los ídolos de los cristianos".[67] La sustitución de las estatuas paganas por imágenes de la Virgen y de los santos, las cruces colocadas por doquier que evocaban otras cruces prehispánicas, y después el culto de las reliquias favorecieron acercamientos que produjeron en los imaginarios indígenas incesantes fenómenos de parasitismo y de interferencia.

La obra del tiempo y los efectos deletéreos de la colonización se encargaron de borrar las señas materiales en las que los indios basaban su concepción del mundo, de los seres y de las cosas. Empero, la destrucción de los templos, de los bajorrelieves, de los frescos y de los grandes ídolos dejó intactos en los campos una serie de objetos que por su dimensión modesta, su insignificancia formal y su ausencia de valor mercantil se salvaron de la aniquilación. Ídolos minúsculos, recipientes rituales, hierbas y plantas alucinógenas: esos objetos habían sido escogidos por un antepasado, el "cabo del linaje". Debían quedarse en el seno de la casa y dispensar con su sola presencia los beneficios de la fuerza que contenían. Memoria del grupo doméstico, en competencia directa con las imágenes cristianas, esos paquetes sagrados perdieron poco a poco, ante el embate de las guerras, de la dispersión de las familias, del olvido y de la clandestinidad, la función que antes fuera suya. Pero en el siglo XVII nadie pensaba aún en desplazarlos o en burlarse de ellos. Al mantener una presencia a la vez concreta e invisible, palpable pero intangible, dichos objetos contribuían a orientar un imaginario indígena sobre el cual la distinción entre lo figurativo y lo antropomorfo pesaba mucho

[66] Antonio de Guadalupe Ramírez, *Breve compendio de todo lo que debe saber y entender el cristiano*, México, 1785.

[67] Juan Guillermo Durán, *El catecismo del III Concilio Provincial de Lima y sus complementos pastorales (1584-1585)*, Buenos Aires, El Derecho, 1982, p. 454.

menos que las expectativas y los temores suscitados por la inmanencia de una fuerza familiar, aun si sigue siendo oscura a nuestros ojos.[68]

Esta invisibilidad es compartida por los ídolos enterrados cerca de las encrucijadas y de las fuentes, puntos de paso privilegiados en las geografías y las cosmogonías antiguas entre el mundo de los humanos y el de las fuerzas cósmicas. Exhumados y desplazados, esos ídolos ejercen una acción maléfica que sólo se interrumpe al volver a poner *in situ* al objeto. El jesuita Juan Martínez conoce esta amarga experiencia en 1730 entre los otomíes de Tizayuca: había desenterrado una figura de mono coronada con una serpiente, y la había confiado a unas indias que, por burla, la envolvieron como a una muñeca. Una de las mujeres cayó ahí mismo gravemente enferma, y sólo sanó cuando el ídolo fue vuelto a poner en su lugar. El jesuita pidió entonces a unos niños que demolieran el ídolo a pedradas para hacerles perder el "temor reverencial" que inspiraba, y romper el pacto diabólico. Todo fue vano. Los niños regresaron ensangrentados, heridos por los pedazos de piedra que proyectaban sus tiros. En el siglo XVIII aún era común que los indios temiesen más al "enojo" del paquete o del ídolo que a las amenazas del cura. Tanto mejor se puede comprender esto cuanto que nuestro jesuita estuvo lejos de poner en entredicho la eficacia del ídolo. Su relato termina, bastante curiosamente, con una comprobación de fracaso, pues lo que le sirve de corolario es el episodio de los niños heridos.[69] El lector no habrá dejado de observar que el temor reverencial suscitado por esas presencias y los nexos privilegiados que asocian el objeto de culto con su espacio tienen un paralelo en el mundo de las imágenes cristianas. Recordemos los castigos y las enfermedades que se abaten sobre quienes violan los santuarios barrocos. Del mismo modo, la envoltura burlesca del ídolo evoca las vestiduras de ciertas imágenes cristianas en las que se complacen algunas indias tan devotas como las de Tizayuca.

El empleo de los paquetes sagrados perduró en las prácticas de hechicería. Para "limpiar" a sus pacientes, los curanderos aún en nuestros días emplean unos "paquetes" en que se unen los granos de copal, los hilos de lana multicolor, el papel "del bosque". La "limpia" se efectuaba por medio del "paquete" y bajo la invocación de la Virgen y de la Trinidad.[70] Otros objetos, hechos de "masa", de betún o de chile, ocultos en una calabaza y colocados en los rincones de una casa, servían para atraer el mal de ojo contra un pariente o un vecino aborrecido.[71] Puede suponerse que la fuerza, la eficacia y la presencia que encerraban esos objetos parasitaron la forma en que los indios miraban a sus santos.

Su coexistencia con los santos sobre los altares domésticos mantiene tan bien esas interferencias que diríase que sólo la apariencia exterior o la forma puede distinguir aún al ídolo colonial de la imagen cristiana; junto a algunos representaciones relacionadas con la iconografía cristiana, obras de

[68] Gruzinski (1988), pp. 198–200.
[69] AGN, *Misiones*, vol. 25, exp. 15, fol. 157.
[70] Bancroft Library (Berkeley), *MM 406*, folder 16.
[71] *Ibid.*, folder 17, fol. 9.

algún artesano local, grabados modestos o copias más o menos lejanas de un original español, se amontonan objetos heteróclitos, legados, comprados o descubiertos, a veces desfigurados por el tiempo: estatuas, una "figura de hombre de una tercia, colgado del pescuezo en el nicho del altar", "un mono coronado con una serpiente", estatuillas, piedrecillas verdes heredadas de los antepasados, piedras de talla humana en el secreto de una gruta, juguetes en miniatura, de terracota, que representan músicos y animales, un cascabel, un metate, unos "ramilletes de algodón mal formados ", unas cruces de palma, "envoltorios con un cigarro en cada uno de ellos y estos ligados con unas lanas en colores hiladas"[72] A este muestrario añadamos el reptil que en pleno siglo XVIII alimentaban los indios de Coatepec en una especie de templo levantado frente a la iglesia, bajo pretexto de que esa serpiente era el "blasón" de su pueblo; en realidad, como a blasón, le presentaban a los recién nacidos y le ofrecían vino y aguardiente, como a su divinidad tutelar.[73] En la árida región del Mezquital, hacia 1739, los otomíes adoraban una rosa de "listón curiosamente fabricada que servía de adorno al sendal de la santíssima imagen de Christo".[74] El culto prosperó tanto más libremente cuanto que la administración de las cofradías locales había pasado ahí, como en muchos lugares, enteramente a manos de los indios. Por doquier, lo imaginario indígena multiplica, mezcla y dispersa las fuerzas y las presencias, "idoliza" lo antiguo y lo nuevo, lo muerto y lo vivo, rinde culto o transforma en simple amuleto —"piedra de la buena ventura"—[75] lo que puede ser obtenido de la tradición, transmitido por la "costumbre" o, más prosaicamente, comprado en el mercado. La gama de lo posible se abre a medida que se avanza en la época colonial y se intensifican los mestizajes de todas índoles. Los dos mundos —los del cristianismo indígena y de la "idolatría"— nunca fueron compartimentos estancos.[76]

Hasta el antropomorfismo cristiano, que a *priori* parecería deber separarlos, resulta de ordinario una norma inoperante: la asimilación de la divinidad del fuego a San José nos ofrece un ejemplo. Ante una semejanza física deducida de la observación de las imágenes o de escuchar los sermones, los indios establecieron un nexo entre el viejo San José —o a veces San Simón— y el arrugado personaje que representaba al dios del fuego Huehuetéotl; luego, abandonando la esfera de lo figurativo, no vacilaron en confundir al santo con la llama: según ellos, "el fuego era San Joseph y quando por estar la leña verde o húmeda, humeaba mucho y chillaba mucho a el tiempo de arder, decían que estaba enojado San Joseph y que quería comer".[77] Sin alcanzar semejante desmaterialización, la factura de muchos santos es a veces tan rudimentaria que viene a asemejarse a "muñecos o monos o otra cossa ridícula".[78]

72 AGN, *Bienes nacionales*, vol. 663, exp. 19, fol. 33 v°.
73 *Ibid.*, vol. 1030, exp. 3.
74 *Ibid.*, vol. 905, exp. 3.
75 AGN, *Inquisición*, vol. 356, fol. 180.
76 Gruzinski (1988), pp. 228-233.
77 AGN, *Misiones*, vol. 25, exp. 15, fol. 157.
78 AGN, *Inquisición*, vol. 312, fol. 97.

Ante la mirada crítica de los curas, esas imágenes sagradas caían en un dominio en que terminaban por confundirse con los ídolos, el dominio de las "cosas". Para los indios, las aproximaciones de la reproducción, los azares del tiempo y la imaginación del artista favorecían, por turnos, acercamientos que las creencias y las prácticas alentaban a multiplicar. Sin olvidar que algunos mestizos y más excepcionalmente algunos españoles, por curiosidad, complicidad u oportunismo se envalentonaban a exigir a los ídolos lo que los santos les negaban, como otros en las mismas circunstancias invocaban al diablo europeo. La historia de esas aculturaciones a la inversa, que apenas se empieza a precisar, es tan apasionante y compleja como la lenta occidentalización de las sociedades indígenas.[79] Los espacios del ídolo y del santo se cruzan y se imbrican constantemente, a pesar de las barreras que la Iglesia quisiera hacer infranqueables y de los abismos que originalmente separaban las visiones del mundo.

De hecho, en vez de oponer el ídolo al santo, a medida que transcurre el periodo colonial acaso sea más pertinente oponer esa pareja (unida o desunida) a la cosa desritualizada, vacía de su eficacia y privada de su aura, al ídolo sin memoria, cubierto de polvo, del que se apoderan los niños para volverlo su juguete.[80] Desde los primeros tiempos, para librarse de las persecuciones, los indios tuvieron que aprender las virtudes del "desencantamiento", presentando los ídolos que tenían como objetos ridículos, sin valor, cosa "tenida en nada", devaluándolos como materiales de reempleo; o bien, haciendo pasar *ixiptla* antiguos por retratos de sus antepasados.[81] Secularización superficial, táctica de un día o distanciamiento real, ¿quién sabe en qué habrían desembocado las dinámicas de desencantamiento introducidas por los evangelizadores si el peso de las tradiciones indígenas, la irrupción de las creencias ibéricas y la sacralización barroca no hubiesen multiplicado los obstáculos? Porque el imaginario barroco del santo, como el del *ixiptla*, tienen en común jugar sobre la abolición de la distancia: la presencia de la fuerza o la ayuda familiar del santo se sitúan en las antípodas del desencantamiento, y de ahí las oscilaciones incesantes de la secularización y de la sacralización: ¿quién se asombrará de que unas tijeras, unos listones y unos pedazos de hierro se conviertan, entre las herramientas de un mulato "aventador de granizos", en las fuentes divinas de su poder sobre las nubes?[82]

En lo imaginario de los idólatras de la Nueva España la aptitud figurativa del ídolo parece ser indiferente. "Informe", móvil como la llama o disimulado en una cesta de otate, el ídolo se esconde en su condición clandestina ante la marea barroca. Quedan en torno de lo que es ante todo presencia, la invención ritual, lo gestual y los sonidos que acaso compensen la ceguera de una mirada que antes de la Conquista se posaba por doquier, en los templos,

[79] Sobre ese punto, véanse los trabajos de Solange Alberro consagrados a la aculturación de los españoles.

[80] AGN, *Inquisición*, vol. 312, exp. 55, fol. 282.

[81] *Ibid.*, vol. 281, fol. 625

[82] *Ibid.*, vol. 1055, fol. 303.

los frescos, los sacerdotes y las víctimas adornadas como los dioses. Quedan las danzas, la música de las guitarras cuyos acordes acompasan el desarrollo del rito, la manipulación de los "muñecos", la aspersión de la sangre de los animales sacrificados, la pantalla de las volutas de copal, la luz de los cirios: "Encendieron las velas partidas en varios cabitos en un rincón, puestas en círculo y una en medio en cuyo tiempo fueron los bailes".[83]

Este imaginario manifiesta una disponibilidad asombrosa para lo antiguo y para lo nuevo, pues abraza los simulacros y las escenografías en que la Iglesia barroca se empeña en atraparlo y, a la vez, escapa de ellos. Puede adherirse a lo imaginario barroco, inspirarse en ello y calcarlo tan fácilmente como despegarse del mismo. Los delirios suscitados por la absorción de alucinógenos intervienen mucho en esta flexibilidad. Permiten con la mayor facilidad del mundo ver a los dioses y los santos o provocar su aparición, suprimiendo a capricho toda distancia entre la imagen y el original. La proximidad de lo sobrenatural que la Iglesia barroca, generosa pese a todo, confina a las imágenes, a las experiencias y a las tradiciones milagrosas que homologa, se logra de cualquier manera a través de la droga y mediante unas monedas entregadas a un curandero. La asombrosa sobrevivencia del alucinógeno bajo la dominación española se explica, acaso, por el nuevo papel que adoptó en adelante: el de sustituir una mirada que ya no reconocía nada por una visión interior, tanto más buscada cuanto que queda fuera del alcance de la Iglesia. Tal es la discreción de los deslumbramientos íntimos que suceden a los fastos apagados de las liturgias prehispánicas.

De visiones en analogías, de confusiones en recuperaciones parciales, lo imaginario del ídolo contamina lo imaginario del santo, sin que la Iglesia colonial o contemporánea haya podido jamás eliminar interferencias y parasitismos, sin que siquiera haya percibido claramente lo que se tramaba ante sus ojos. ¿Indiferencia de un vencedor seguro de la victoria final, o incapacidad de captar el modo en que los indios recuperaban y deformaban la imagen cristiana? Sería excesivo decir que la gran marea barroca estuvo a punto de arrastrar a la Iglesia que la había desencadenado. Incluso es posible que esos florecimientos heterodoxos hayan contribuido a arraigar perdurablemente el modelo barroco. Pero los torbellinos y los alborotos que por doquier se observan muestran que no hay nada más incierto que dominar a la imagen.

La reproducción indígena

Sobre este tejido híbrido y móvil de prácticas, creencias y objetos, atracciones y temores, los santos de los vencedores, es decir sus imágenes, arraigaron entre la comunidad india. Esta integración no se explicaría sin el papel decisivo que inmediatamente adoptó la creación indígena. Con la apertura, en el decenio de 1520, de los talleres de Pedro de Gante, los indios se lanzaron a la producción en masa de imágenes cristianas, en forma de esculturas, de

[83] Casa de Morelos, *Documentos de la Inquisición*, leg. 44 (1770).

pinturas y de mosaicos de plumas. En el decenio de 1530, desde antes de que brotaran los grandes monasterios, la nobleza indígena tomó la iniciativa de adornar sus moradas con frescos cristianos: el rico comerciante Martín Ocelotl, que costeó la crónica en 1536, poseía un oratorio en una de sus residencias: daba a la entrada del patio, a la izquierda, "con su arco de cantería y un tabernáculo en el cual está pintado por una parte San Francisco y a otra San Gerónimo y en medio San Luis, todo nuevamente hecho".[84] El fenómeno adquirió tal amplitud que en el curso del decenio de 1550 el virrey, la Iglesia por voz del primer concilio mexicano y los pintores españoles exigieron un severo control de la producción de imágenes.[85] Mas, paradójicamente, los indios escaparon del control en lo esencial, pues las ordenanzas mediante las que se organizaron los oficios plásticos los excluyeron de las corporaciones.

Esta marginalización que supuestamente protegería a los artistas españoles tuvo consecuencias incalculables. Los indios, que desde los primeros tiempos se habían familiarizado con las imágenes del vencedor aprendiendo a copiarlas en los conventos y luego a reproducirlas, libres de toda traba "corporativista", acabaron por disponer de una relativa autonomía cuando las órdenes regulares perdieron el dominio que inicialmente habían ejercido. Hubo que aguardar a 1686, apogeo de la imagen barroca, para que la producción indígena de las imágenes de santos, pinturas o esculturas fuera por fin objeto de una reglamentación que no exceptuaba más que la pintura de paisajes, de naturalezas muertas y de motivos decorativos. El aumento de la demanda de imágenes en este fin de siglo, así como nuevas exigencias de calidad causadas por la marea barroca, probablemente expliquen este giro.[86] Sea como fuere, durante más de 150 años la creatividad indígena no había encontrado una traba oficial, como si la incitación hubiese pesado más que la represión al gestarse la imagen barroca.

Esta libertad no le impidió hacer gala de un virtuosismo que pasmó a los españoles: "No hay retablo ni imagen por prima que sea que no saquen ni contrahagan, en especial los pintores de México."[87] A mediados del siglo XVI, el cronista Bernal Díaz del Castillo no vacila en poner en la misma categoría de Apeles, de Miguel Ángel y del español Berruguete a tres pintores indígenas de la ciudad de México: Andrés (o Marcos) de Aquino, Juan de la Cruz y El Crespillo.[88] Entusiasmo tanto más notable cuanto que este historiador no suele citar por nombre a los indios entre sus contemporáneos. Puede comprenderse que esos artistas hayan dominado la producción del país a falta de una competencia española importante. Pero su triunfo no se explicaría sin todo lo que la experiencia prehispánica suponía de virtuosis-

[84] *Procesos* (1912), p. 37.
[85] Véase p. 159.
[86] María del Consuelo Maquívar y Maquívar, "Notas sobre la escultura novohispana del siglo XVI", en *Estudios acerca del arte novohispano* (1983), p. 87; Fernández (1972), p. 190 (Ordenanzas de 1703 en el mismo sentido).
[87] Motolinía (1971), p. 240.
[88] Díaz del Castillo (1968), tomo II, p. 362; Carrillo y Gariel (1983), pp. 63–67.

mo técnico y de dominio del color, del dibujo y de la pluma. Los pintores formados por los franciscanos eran los herederos de los antiguos *tlacuilo* cuando no eran simplemente *tlacuilo* "convertidos". Es decir, que poseían para empezar una sólida formación plástica y pertenecían a la nobleza indígena. Disponían de recursos técnicos y de la posición social que les permitía asimilar y fundir, e incluso imponer, las nuevas imágenes. Sabían modificar a su gusto la escala de sus modelos y reproducir con una "gracia especial" la tensión dramática de las escenas religiosas.[89] A ellos se les debe no sólo la ejecución de los frescos de los conventos, sino también esas extraordinarias alianzas de la expresión pictográfica, la imagen europea y el alfabeto, que hacen de los códices del siglo XVI los testimonios de un logrado encuentro del Occidente y de América.

La mirada extrañamente fija y perdida de la Virgen del códice de Monteleone refleja sin duda uno de los momentos del florecimiento de una imagen cristiana aún presa en el tronco prehispánico (il. 14). La rigidez y el esquematismo restituyen involuntariamente el hieratismo de los iconos del mundo griego cuyo eco, soberbiamente dominado, se encuentra en el Pantocrator de plumas del museo de Tepotzotlán (il. 15). Podemos complacernos en imaginar que esta asombrosa policromía se debe al encuentro de la tradición autóctona y de la miniatura medieval. En otra parte he explorado lo que podían enseñar los códices y las cartas indias, el encuentro de la escritura y el glifo, los juegos del paisaje y de la simbolización acerca de los caminos seguidos por un pensamiento figurativo indígena, sus hallazgos y sus callejones sin salida, así como los resortes de la interpretación dada al arte occidental.[90] Habría que precisar el diálogo establecido entre los coloristas indígenas y la imagen monocroma que les ofrece el grabado europeo. Si el Occidente en "negro y blanco" impone sus líneas, su trama, ¿qué espacio deja a la paleta del pintor autóctono, al simbolismo mudo de los colores, a sus continuidades casi imprecisables, pues el matiz de un azul sobre el velo de la Virgen bien podía inspirarse en el azul que enarbolaba Huitzilopochtli, el dios hijo de la virgen Coatlicue? Igualmente habría que interrogarse sobre lo que el empleo de una materia tan tradicional como la pluma pudo añadir a la significación y a la naturaleza de la imagen cristiana, sobre lo que esta textura cosquilleante introducía de aura y de "presencia". Antes de la Conquista, los *ixiptla* eran confeccionados en plumas[91] y unos seres divinos —entre ellos Quetzalcóatl, la serpiente con plumas de quetzal— mostraban ese precioso atributo. Los artistas indígenas utilizaron la misma técnica para copiar las imágenes y los retablos de los cristianos con un brío que asombró a Las Casas.[92] El éxito de la imagen cristiana entre los indios es indisociable, por tanto, de una coyuntura inicial que en muchos aspectos resulta excepcional, pues une una receptividad inmediata y una maestría precoz a unas notables capacidades de asimilación, interpretación y creación.

[89] Las Casas (1967), tomo I, p. 323.
[90] *Codex Monteleone*, Library of Congress, Washington, hacia 1531-1532.
[91] Torquemada (1976), tomo III, p. 409.
[92] Las Casas (1967), tomo I, pp. 323-324.

Los frescos del Apocalipsis de Juan Gerson (1562) que adornan la iglesia de Tecamachalco en el valle de Puebla resumen, por sí solos, estos dones. Sobre una tela directamente inspirada en los grabados de una biblia europea, el *tlacuilo* indígena ha desplegado una paleta policroma cercana a la de los códices prehispánicos. La decoración de la iglesia de Ixmiquilpan en el norte del valle de México nos reserva otras sorpresas: las figuras prehispánicas de guerreros en combate se mezclan con criaturas monstruosas tomadas de la mitología grecolatina.[93] El simbolismo antiguo se une al virtuosismo manierista en asombrosas alianzas. En otras partes, el número de las imágenes nos deja estupefactos: medio siglo después de la Conquista, la parroquia de San Juan Xiquipilco en el norte del valle de Toluca abriga diversas decenas de imágenes que se reparten su iglesia, sus capillas de barrio, su hospital. La multiplicación de las imágenes pintadas, esculpidas —"de bulto"— o de los mosaicos de plumas, la "mucha imaginería", la abundancia de ornamentos litúrgicos parecen ser, ahí y en otros lugares, la regla general.[94] Coincidencia trágica: la epidemia de imágenes que invade el mundo indígena es contemporánea de las oleadas mortíferas de las enfermedades que lo diezman.[95]

Si bien es cierto que a lo largo de todo el siglo XVI los talleres de San José de los Naturales produjeron obras para el conjunto de la Nueva España y que los conventos, al igual que los particulares, acudieron regularmente a pintores indígenas en el curso de la época colonial,[96] los resultados no siempre fueron del gusto de la Iglesia. Al lado de una pintura salida de los grandes talleres de la capital —la Virgen de Guadalupe sería el ejemplo más ilustre—[97] pululan los pintores y los escultores de pueblo que olvidan el legado de los antiguos *tlacuilo* sin adquirir, en cambio, el *savoir-faire* europeo. En 1616 un beneficiado de la región de Teotihuacán se apresuró a denunciar a la Inquisición el estado de cosas en su parroquia: "He visto continuamente christos de bulto, imágenes pintadas en tablas y en papel con tan feas echuras y mal talle que más parecían muñecas o monos u otra cosa ridícula que lo que representan; y no ha mucho traxeron a esta iglesia unas imágenes en tabla de una de bulto de la Concepción que parescía india viexa arrugada y peor."[98] Las producciones "groseras, torpes y escandalosas", cuya proliferación no dejaban de denunciar los curas, que las confiscaban siempre que podían, las distorsiones y los equívocos tan señalados, eran menos el fruto de una torpeza fundamental que la expresión de una creatividad que rechazaba los cánones oficiales al mismo tiempo que expresaba la gran influencia indígena sobre la imagen cristiana. Los *Títulos*

93 Rosa Camelo Arredondo, J. Gurría Lacroix y C. Reyes Valerio, *Juan Gerson, tlacuilo de Tecamachalco*, México, INAH, 1964.

94 Federico Gómez de Orozco, *El mobiliario y la decoración en la Nueva España en el siglo XVI*, México, UNAM, 1983, p. 103.

95 Gerhard (1972), pp. 22–25.

96 Torquemada (1977), tomo IV, pp. 254–255.

97 Decíase que se debía al pincel del indio Marcos.

98 AGN, *Inquisición*, vol. 312, exp. 24, fol. 97.

primordiales y los *Códices Techyaloyan* que elaboraban los escribas de las comunidades indias en la segunda mitad del siglo XVII nos ofrecen numerosos ejemplos (il. 16, 17, 18). Su grafismo aparentemente zafio nos restituye la visión de objetos y de pinturas que el tiempo, en general, ha destruido.[99]

La adopción del santo

Imagen y santo quedan asociados por doquier. No es posible explorar la una sin tener en cuenta al otro. También en esto, los indios supieron conquistar una apreciable autonomía, pues la elección del santo no siempre se dejó a la iniciativa de los evangelizadores. Algunas comunidades se las ingeniaron para elegir, como patrones, a figuras cristianas cuyos atributos evocaban los precedentes prehispánicos, o a celebrar a los santos cuya fiesta correspondía a un momento privilegiado del calendario ritual autóctono.[100] Se ignora casi todo —y por buena razón— de las motivaciones de los indígenas. ¿Correspondió el auge del culto de los santos a un resurgimiento, bajo formas cristianizadas, de los santuarios locales ante la desaparición de los cultos impuestos por las grandes ciudades —por ejemplo, el de Huitzilopochtli—, principales víctimas de la derrota, la evangelización y la idoloclastia? No hay que excluir la posibilidad de que la adopción de las imágenes cristianas simule y exprese unos *revivals* cuya dinámica esencial se nos escapa. También muchos individuos intervinieron en el origen de algunos cultos prestigiosos y de imágenes milagrosas. El legendario Juan Diego tuvo numerosos émulos más históricos que él, y la Virgen de Copacabana en el Perú no habría existido sin la piedad de un cacique que decidió hacerse escultor para modelar su imagen.[101]

También otro cacique fomentó el culto mexicano de la Virgen de los Remedios. A finales del siglo XVI, las élites indígenas del valle de México probablemente influyeron sobre la difusión de las imágenes milagrosas y en especial sobre el auge de la devoción a la Virgen de Guadalupe. Como lo muestran esos ejemplos, los indios no fueron consumidores pasivos, así como no se quedaron al margen del proceso de difusión de la imagen cristiana. Por lo contrario, fueron ellos los que multiplicaron las iniciativas: la de la elección de la imagen, de su fabricación, del brillo dado a su celebración, sin dejar de proyectar sobre la efigie cristiana su propia concepción de la representación.

Dichas intervenciones no niegan el interés y la colaboración a veces apremiante del cura. Si hemos de creer al dominico inglés Thomas Gage, que recorre México hacia el decenio de 1630

> las iglesias están llenas de esos cuadros que se llevan en lo alto de ciertos bastones dorados en procesión, como por aquí los estandartes en días de fiesta. No poco se

[99] Gruzinski (1988), pp. 139–188.
[100] Durán (1967), tomo I, p. 236.
[101] Calancha (1972), pp. 183–204.

aprovechan los curas de esas cosas, pues el día de la fiesta de un santo cuya imagen se ha llevado en procesión, aquel a quien pertenece el cuadro hace un gran festín y da, de ordinario, tres o cuatro escudos al cura por su misa y su sermón, con un gallo de la India, tres o cuatro piezas de gallinero y cacao suficiente para hacer chocolate durante toda la octava siguiente. De modo que en algunas iglesias hay por lo menos 40 de estos cuadros o imágenes de santos, y el cura obtiene al menos 400 o 500 libras por año. Por ello, el cura cuida mucho esos cuadros y avisa oportunamente a los indios el día de su santo para que se pongan en buen estado con objeto de celebrar bien su fiesta en su casa y en la iglesia".[102]

Alrededor de los "santos" se despliega, a lo largo de todo el siglo XVII, un imaginario híbrido, cuya inventiva y plasticidad contribuyeron al auge de una nueva identidad indígena, nacida en el cruce de la herencia antigua —de lo que quedaba de ella—con las limitaciones impuestas por la sociedad novohispana y, a través ella, con las influencias de un cristianismo mediterráneo cuyas formas y actitudes reproducen los indios con sorprendente fidelidad. Como el imaginario barroco, este imaginario indígena está construido sobre el acoplamiento de una expectativa y una sanción milagrosa. Los santos responden a una expectativa que la desaparición de los antiguos sacerdotes, la supresión de las liturgias prehispánicas y la persecución de la idolatría dejaban en gran parte insatisfecha. Expectativa exacerbada por las epidemias que diezmaron las poblaciones hasta mediados del siglo XVII: los 20 millones de indios de la época de la Conquista apenas pasaban, cien años después, de 750 000. Desde la segunda mitad del siglo XVI, la introducción de los santos en la comunidad se rodeó de los prodigios que garantizaron su eficacia a los ojos de los indígenas. El rumor que informa por doquier de las apariciones milagrosas de la Guadalupana y la naturaleza prodigiosa de su imagen, por no decir de su *ixiptla,* es significativo de esta época. Y se podrían citar muchos otros.[103]

DEL HOGAR DOMÉSTICO A LA COFRADÍA

La espera, el milagro, el aura que se extiende no bastan para sostener con suficiente fuerza un imaginario. Necesita además una estructura, cuadros capaces de orientar a los fieles y su mirada, de regular su práctica y asegurar su reproducción. La casa y la cofradía ofrecen esos apoyos. A finales del siglo XVI, el culto doméstico cobró una extensión sorprendente: un observador notaba desde 1585, a propósito del III Concilio Mexicano: "no ay indio por miserable que sea que no tenga una celdita donde tenga puestas dos o tres imágenes".[104] Los oratorios domésticos o *santocalli* se llenan, desde esta época, de una "multitud de efigies de Jesucristo Nuestro Señor, de su Santísima

[102] Gage (1676), pp. 141–142.
[103] Por ejemplo, el relato de la aparición de la Virgen de Milpa Alta en el sudeste del valle de México, véase AGN, *Tierras,* vol. 3032, exp. 3, fol. 207–216.
[104] Llaguno (1963), p. 200.

Madre y de santos". Entre los más pobres, probablemente serán imágenes de papel. Tanto en el siglo XVII como en el XVIII, los testamentos de los caciques o de los indios más modestos muestran el apego que tienen a sus imágenes: les destinan un legado, así fuera una minúscula parcela, una yunta de bueyes, un hacha, para que sus herederos "sirvan" al santo y le ofrezcan, según la costumbre, cirios, flores e incienso.

Se legan, por parejas, tierras y un oratorio, un campo (o una casa) y una imagen, como si el cuadro, la estatua y el bien no formaran más que uno.[105] Se puede relacionar esta práctica con el culto que los antiguos nahuas y otras etnias reservaban a los "ídolos de linaje" *(tlapialli)*. ¿No habrán conquistado los santos del hogar ese mismo poder de atracción? También ellos reciben ofrendas, y sus poseedores se niegan ferozmente a deshacerse de ellos en favor de una capilla o de la iglesia del pueblo, así como antes nadie se atrevía a desplazar los "idolillos" y ni siquiera a tocarlos. El apego forzoso de los indios a sus santos —que vemos en expresiones como "mis santos, mi Señora de la Concepción, mi Señora de Guadalupe"— podría, pues, arraigar en el nexo singular que asociaba a los habitantes de una casa con los "ídolos" que en ella se encontraban. El culto familiar de las imágenes sostiene una solidaridad análoga a la que imponían la conservación y la transmisión de esos paquetes venerables. La continuidad del linaje, que poco antes encontrara su expresión en el culto que se le rendía, se expresó en adelante a través de la cadena de obligaciones ("cargos") ligadas a la presencia de los "santos". La imagen cristiana acabó por encarnar la memoria de la familia, pues también ella aportaba el inapreciable apoyo de una inmemorialidad que nada podría afectar.[106]

Lo imaginario entronca en otro marco y otra sociabilidad: la cofradía y las capillas. Sus formas son múltiples y se adaptan a medios de orígenes extremadamente diversos. Desde el siglo XVI, la multiplicación de las ermitas alarmaba a las autoridades eclesiáticas, literalmente desbordadas por el entusiasmo que suscitaban entre los indígenas. Aparecen en el censo de esta fecha y tan sólo para la ciudad de México, más de 300 cofradías, dotada cada una de una imagen o de un retablo.[107]

Las fronteras que separaban la cofradía y el *santocalli* nunca fueron herméticas. Un indio legaba una parcela a un santo, encargando a sus descendientes utilizar los ingresos que produjese para celebrar la fiesta de la imagen. Cuatro o cinco indígenas, por su parte, podían unir sus esfuerzos para honrar cada año a un santo de su elección. De entre ellos elegían a un mayordomo, y solicitaban permiso para pedir limosna, con objeto de proveer los gastos del culto. Entonces, la imagen se depositaba en una capilla o casa, en el oratorio de un particular. La afiliación a la cofradía se decidía por la pertenencia al barrio o al pueblo en que se encontraba la imagen. A veces sucedía que algunos indios desaparecían sin dejar heredero y que confiaban

[105] Guillermo S. Fernández de Recas, *Cacicazgos y nobiliario indígena de la Nueva España*, México, UNAM, 1961, p. 86.

[106] Gruzinski (1988), pp. 320-321.

[107] Llaguno (1963), p. 205.

su imagen a un nuevo poseedor. El inglés Thomas Gage explica que el cura encontraba ahí ocasión para ejercer presiones sobre la población, pues un santo desheredado debía salir de la iglesia.[108] Si el eclesiástico tiene cuidado de conservar la parte de los ingresos que le representa esta imagen, los indios "aprenden que el juicio de Dios cae sobre el pueblo" y por temor a la "cólera del santo" se apresuran a designar a un nuevo titular. Aun si la observación de Gage fue motivada por su antipapismo —el dominico se convirtió después al protestantismo— no por ello dejó de revelar la solidaridad activa que unía al pueblo en torno de sus imágenes. Existían, sin embargo, cofradías más clásicas, organizadas en buena y debida forma bajo la autoridad del obispo; disponían de un capital importante y de constituciones escritas que fijaban el monto de las cotizaciones, el calendario de las misas y las obligaciones de los cofrades.[109]

Una imagen privada podía convertirse, a fuerza de milagros, en el foco de una devoción local, suscitar la creación de una mayordomía, elevarse al rango de culto regional y, por último, convertirse en centro de peregrinaciones. Así, hacia 1650, en el momento de la renovación del culto de la Guadalupana, unos indios hicieron renacer el minúsculo santuario de Tecaxique, en las afueras de Toluca; a medida que lo restauraban, los milagros se multiplicaban gracias al "agua de la Virgen" que los indígenas administraban a los peregrinos nahuas, otomíes y mazahuas que ahí afluían. Se levantaban cabañas en torno de la capilla para abrigar a las familias que se consagraban al mantenimiento del santuario y de la Virgen, una imagen de Nuestra Señora de la Asunción "pintada al temple en una manta ordinaria de algodón de la sierra". Un raro testimonio nos muestra el modo en que los indígenas se dirigían a la Virgen mediante la danza y la música. La escena se desarrolla en 1684, en plena época barroca:

> La variedad de danzas y músicas con que los naturales que vienen de lexanas tierras celebran a esta señora son en esta manera: vienen de tropa ocho o diez, o algunas vezes doze muchachas vestidas a su usança de ricos huipiles, cobijas costosas primorosamente aliñadas, el cabello en madejo con cintas de diversos colores, puestas en traje de mitote con una pluma muy grande y muy fina en la mano izquierda y una sonaxa o ayacastle en la derecha y en la frente un ceñidor elevado que llaman en su idioma copili, guarnecido de mavates y chalchiguites que son las bruxerias de que esa gente usa. A estas las traen sus padres y las acompañan músicos con arpa y guitarra que les tocan par las danças que traen dispuestas y estudiadas. Otras vienen en traje de gitanas, otras con tamboriles y con guirnaldas de oropel colorado de verde con que lo fingen laurel de que se coronan. Y finalmente cada tropa o quadrilla diversamente vestida. Y todas traen su geroglífico, el qual ponen en medio de el lugar en que dançan: v. g. una palma y arriba un mundo, el qual se va abriendo en discurso del bayle y en aquel aparece la Virgen santísima de Tecaxique a quien ofrecen sus pobres candelitas de cera, incien-

[108] Gage (1676), p. 143.

[109] Serge Gruzinski, "Indian Confraternities, Brotherhoods and *Mayordomías* in Central New Spain: A List of Questions for the Historian and the Anthropologist", Arij Ouweneel *et al.*, ed., *The Indian Community of Colonial Mexico,* Amsterdan, CEDLA, 1990, pp. 205-223.

so, copal, flores y frutas [...] Con que se halla el santuario lleno de diversas dançasy muchas vezes se alcanzan las unas o las otras (tropas) porque antes de acabar sus novenas llegan de otro y assi ay continuamente vayles y musicas de los naturales que no cesan.[110]

Nadie dejará de asombrarse ante esas indias en ropas de gitanas, ante esas pequeñas máquinas barrocas —el globo que se abre para dejar ver a la Virgen de Tecaxique—, ante ese perfume de Andalucía en esos parajes ya alejados de la ciudad de México. Era otro triunfo indiscutible del modelo barroco, cuyo destino oficial hemos seguido en la capital del virreinato.

La construcción de una capilla o la celebración de la fiesta ofrecen los medios de afirmar un prestigio local ante otros "pueblos" menos bien provistos. Se puede concebir que la imagen sea capaz de provocar enfrentamientos, aun con las autoridades españolas: cuando en 1786 el cura de Cuautitlán, en el noroeste de la capital, se propuso retirar la imagen de la Inmaculada Concepción, los indios se amotinaron, reivindicando su derecho sobre la imagen: "la imagen, decían, no es propia de los españoles, es propia de los naturales". La antigüedad de la efigie —era una "veneración inmemorial"—, su obediencia ciega a la Virgen patrona suya, los milagros, ya incontables, los cuerpos de los cofrades enterrados en su capilla: he ahí otros tantos argumentos que revelan el arraigo de lo imaginario, conmovido por la confiscación de la imagen: tejido de nexos físicos y sobrenaturales, expresión de una memoria y una temporalidad, puente entre vivos y muertos. Asimismo, llegó a ocurrir que el poseedor de una imagen sintiera la tentación de imponer su santo para sustituir al "santo del pueblo", no sin provocar la oposición y los rencores de las facciones rivales. En otras ocasiones, alguien no vacilará en pedir el apoyo del santo para vengarse de un vivo.[111]

En esas luchas los factores decisivos nunca fueron el sentido, el origen o la naturaleza de la imagen, independientemente de quienes hayan sido los protagonistas, sino la textura social, cultural, afectiva y material que se ha organizado en torno de la efigie. Por encima de la imagen, lo que está en juego es el imaginario. Un observador del siglo XVIII, sumamente mal dispuesto hacia las cofradías indígenas pero perspicaz pone el dedo en esa red extensible de prácticas y de iniciativas: "no ai por lo regular más religión que este culto exterior de las ymágenes sensibilisado materialmente no sólo con la fiesta anual, sino con todos los preparativos preliminares y diligencias previas de recoger limosnas, cultivar las tierras del santo etca, y si de esto se le priva quedando todo el culto reducido a la fiesta de cada año, temo que dentro de poco se desaparezcan estas pequeñas reliquias de religión que ai en ellos".[112]

El cuadro quedaría incompleto si no se tomara en cuenta el extraordinario éxito del teatro religioso que periódicamente ofrecía a los indios la ocasión de representar a los santos. Como en otras esferas, la Iglesia había acabado

[110] Juan de Mendoza, *Relación del santuario de Tecaxique, Noticia de los milagros*, México, 1684.

[111] Antonio Joaquín de Rivadeneira, *Disertaciones que el asistente real* [...] *escribió sobre los puntos que se le consultaron por el Cuarto Concilio Mexicano en 1774*, Madrid, 1881, p. 66.

[112] AGN, *Bienes nacionales*, vol. 230, exp. 5.

por perder el dominio de un espectáculo que, sin embargo, tanto se había empeñado en lanzar. Los indios aprovecharon la pérdida de influencia de las órdenes mendicantes para apropiarse de lo que en sus manos era más liturgia que espectáculo. No sólo inventaban sus ropajes y comentaban los misterios que actuaban, sino que "esta nación se excede en la devoción y pasa a tanto que al indio que representa a Christo Nuestro Señor le inciensan y besan".[113]

A través de las embriagueces rituales (o no) en las cuales comulgaban todos los participantes, el actor indígena se volvía una especie de *ixiptla* del dios cristiano, y suprimía la distancia que la Iglesia intentaba mantener entre lo sagrado y lo profano, pero que la imagen milagrosa ayudaba continuamente a suprimir.

El imaginario del "santo"

El "santo" no es, por tanto, una materia inerte, como lo quisiera la crítica voltaireana, el artificio engañoso de una enajenación religiosa que fácilmente se podría pasar por alto, para limitarnos al estudio de su contexto. Por otra parte, el santo nunca es abordado y descrito por los indios como un objeto material; a este respecto, da lo mismo que sea una estatua o una tela pintada, así como supuestamente no representa a un ser que se encontrara en otra parte. El santo es una entidad que se basta a sí misma y no se resume en la dialéctica del significante y del significado.[114] Es una presencia que puede manifestarse hasta en la eucaristía: una india de Mixco (Guatemala) a la que interrogaba Thomas Gage apremiándola a identificar lo que ocultaba el Santísimo Sacramento, "se puso a contemplar las imágenes de los santos que había en la iglesia que está dedicada a Santo Domingo [...] y no sabiendo qué responder [...], se puso a contemplar el gran altar y [...] y respondió que era Santo Domingo, el patrón de la iglesia y del pueblo".[115] Medio siglo antes, al trasladarse el cristo de Totolapan a la ciudad de México, los indios tomaron la imagen por Cristo mismo o el Dios vivo.[116]

El santo, no siendo ni objeto ni representacion, ¿deberá ser interpretado, en cambio, a través de sus intervenciones profilácticas y terapéuticas o su capacidad de conservar una fuerza divina? ¿La imagen sería un mero captor? Pero la imagen-imán es una metáfora barroca preñada de una metafísica oscura, de la que se han valido y han abusado los cronistas aduladores.[117] La presencia en la imagen y el santo no se comprende ni actúa sino a través del imaginario que les corresponde a éstos. El imaginario es el que, entroncándose en la imagen,

[113] *Ibid.*, vol. 990, exp. 10.
[114] Henri Favre, *Cambio y continuidad entre los mayas de México*, México, Siglo XXI, 1973, p. 309.
[115] Gage, *Troisième Partie* (1676), p. 149.
[116] AGN, *Inquisición*, vol. 133, exp. 23, fol. 209.
[117] Los títulos reflejan esta asimilación; véase por ejemplo, *La Cruz de piedra, Imán de la devoción*, de Francisco Xavier de Santa Gertrudis, consagrada a la cruz milagrosa de Querétaro (México, 1722). Insistiendo sobre la prevalencia de lo imaginario invertimos la perspectiva adoptada en Gruzinski (1988) que veía en las imágenes los motores de la producción cultural de la realidad.

polariza la atención, anima deseos y esperanzas, informa y canaliza las expectativas, organiza las interpretaciones y las tramas de la creencia.

Los nexos que parecen atravesarlo ya no son los que unían al indio a sus paquetes de antaño, pues el santo no se confunde con la fuerza contenida en un conjunto de plantas, de estatuillas y de recipientes. Es una persona con la cual el poseedor y los cofrades mantienen relaciones "familiares", una persona que puede recibir padrinos o madrinas en el seno del grupo doméstico o de la comunidad. Así pues, algunos indios deseaban ser enterrados cerca del santo al que más veneraban. Esta proximidad física —el cuerpo del difunto asociado para siempre a la imagen— prolongaba la intimidad que el vivo había mantenido con el santo en el curso de su existencia; la adopción de la imagen cristiana no sólo implicó una antropomorfización de la divinidad sino que contribuyó a personalizar las relaciones y a manifestar en el imaginario una serie de lazos que la familia cristiana —restringida y monógama— supuestamente encarnaba y materializaba en la tierra. Se atribuyen a la imagen los comportamientos de un ser vivo: puede caminar, llorar, sudar, sangrar o comer. Al mismo tiempo que el nexo se personaliza, también se visualiza: el santo es exhibido, expuesto sobre el altar, paseado ante los ojos de todos en las procesiones y las celebraciones, mientras que los ídolos se quedaban en la sombra de los santuarios o en el fondo de los paquetes sagrados. Las fuerzas nuevas tienen un rostro como el de Santo Domingo que la india de Mixco, ante los sarcasmos del cura Gage, daba al Santísimo Sacramento.[118]

El imaginario del *santo*, en sus infinitas variantes, despliega el filtro y el dispositivo a través de los cuales los indios de la Nueva España concebían, visualizaban y practicaban su cristianismo. A través de él se ordenaban las instituciones, y las creencias cristianas tomaban un sentido, adquirían verosimilitud y credibilidad.[119] Este imaginario contribuyó a hacer compatibles y complementarios los elementos heterogéneos —antiguos o recientes, intactos o no— que en adelante configuraban la existencia indígena: las capillas, los ritos y las puestas en escena litúrgicas, la música y las danzas, el simbolismo cristiano, los banquetes y las borracheras colectivas, el nexo con el terruño, con la casa, con la enfermedad y la muerte... el imaginario que acompaña al culto de las imágenes ejerce, pues, un papel motor en la restructuración cultural que funde la herencia indígena con los rasgos introducidos por los colonizadores, y después en la reproducción del patrimonio que ha brotado de esta fusión. Por ello, la réplica en tierra india de los modelos ibéricos y mediterráneos es ambigua, expresa una occidentalización formal y existencial, pero también la respuesta a ese proceso.

[118] Sobre la difusión del modelo familiar cristiano, Carmen Bernand y Serge Gruzinski, "Les enfants de l'Apocalypse: la famille en Méso-Amérique et dans les Andes", en *Histoire de la Famille*, París, Armand Colin, 1987, tomo II, pp. 157–210; Favre (1973), p. 308; Pedro Carrasco, *El catolicismo popular de los tarascos*, México, SepSetentas 298, 1976, p. 61.

[119] Gruzinski (1988), pp. 325–326.

LAS NOCHES CÁLIDAS DE COATLÁN

Como en el caso de los españoles y de los mestizos, el imaginario indígena posee una vertiente iconoclasta. Poco sabemos de los siglos XVI y XVII; hasta los "idólatras" parecen poco inclinados a destruir la imagen cristiana. Probablemente era necesario que los indios hubiesen interiorizado el culto de las imágenes lo bastante para experimentar todas sus desviaciones. Las fuentes del siglo XVIII son más prolijas. En 1700, los indios de la sierra de Oaxaca mezclaban en sus sacrificios tradicionales las estatuas y los cuadros de los santos puestos de cabeza.[120] Hacia 1740 unos indígenas se reunían en la noche húmeda de Coatlán, al sur de Cuernavaca, para organizar unas ceremonias de profanación: "A media noche salen hasta revestidos con los ornamentos, con cruz, manga y ciriales, que cuando avía ataúd lo sacaban y a la muerte y a las imágenes de Christo y en las cruzes las asotaban a dichas imágenes en toda la estación y así que las asotaban, les volbían los trazeros, remangándose los calsones".[121] Se han unido los elementos habituales del sacrilegio y de la agresión iconoclasta: la usurpación de los ornamentos sacerdotales, el ultraje físico, los latigazos, sin olvidar los puñetazos, las bofetadas o el desafío verbal al Dios todopoderoso: "No dizes que eres Dios y todo lo puedes y lo sabes. Pues levántalo y sánalo si puedes." Los iconoclastas —se habla aquí de "pisoteadores de imágenes"— se limitan a humillarlas. Cuando entierran a muertos, niños o adultos, se les atribuye el hábito de exhumar los cadáveres "para quitar sangre, carne o huesos de las sepulturas". Si algunos indios se muestran renuentes a golpear las imágenes, se les aplica la "disciplina": sobre ellos llueven los golpes, y los dejan medio muertos. Vampirismo, sadismo, infanticidio, violaciones nocturnas, enfermedades incurables, muertes súbitas o misteriosas —pero muy explicables por la hechicería— mantienen un clima de espanto sobre los pueblos de la comarca.

Esas prácticas corroboran la intensidad de la relación con la imagen cristiana, así se haya convertido en foco de una desviación sistemática y organizada. ¿Eran reales o simplemente las habían imaginado algunos indios o mestizos ansiosos de perjudicar a sus vecinos? Algunos testigos afirman que son los propios interesados los que "a poco que beban blasonan de todo lo que hasta aquí referido y lo publican a otros indios e indias". Por lo demás, el alcohol no falta en esas reuniones nocturnas: "Le hurtamos a la difunta Angélica un cántaro de tepache y nos lo bebimos y hazia la casa de Juan Ayón nos juntamos, a medianoche fuimos al calvario, azotamos entre todos a Jesu Christo y cada azote que le dábamos nos dábamos en la nuez ou en la boca como que nos olgábamos y aviendo hecho esto todos bajamos a la iglesia a hazer lo mismo con el Señor del Santo Entierro." Pero a veces la declaración nos da qué pensar, cuando trata de la visión o del ensueño."Quando llegaban a los azotes he oydo cantar muchos gallos y aparece

120 Archivo General de Indias (Sevilla), *México*, vol. 882, *passim*.

121 "Causa contra indios y castas de la región de Coatlán... (1738-1745)", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, tercera serie, tomo II, n° 4 (6), 1978, p. 21.

en toda la iglesia una claridad más que de día... esto lo he visto y me espanta". Otros afirman que, para engañar a los espías, los profanadores "se disfrasaban en figura de burros y el ruido de los azotes era sacudir las orejas".[122] Esas transgresiones constituyen, para una buena parte de la comunidad indígena, una prueba irrefutable, pero se calla bajo el dominio del terror que los sospechosos fomentan en torno de ellos.

Y sin embargo, en el siglo XVIII es común que los indios denuncien a las autoridades eclesiásticas los sacrilegios cometidos por españoles, mestizos o hasta por el cura. Los indios muestran ser asombrosamente sensibles y sensibilizados al culto de las imágenes, a la "reverencia" que se les debe y, por tanto, al escándalo de un sacrilegio. Su silencio en Coatlán está relacionado con la singularidad de la "iconoclastia" indígena. Si los gestos de los profanadores de Coatlán expresan una violencia sin freno que no debe sorprendernos, se distinguen por la dimensión colectiva de las acciones, por su carácter recurrente y, por así decirlo, programado. Ya no estamos ante actos aislados, ante estallidos pasajeros impredecibles, sino ante una actividad explícitamente cifrada por unos indios profundamente impregnados de la liturgia católica. La ritualización del acto se manifiesta aquí de varios modos: reproduce un programa preestablecido: un testigo explica que los latigazos asestados a las imágenes constituyen una "repetición" de la Pasión.[123] Obedece a un calendario religioso: las reuniones se desarrollan los miércoles y viernes, casi todos los días durante la cuaresma, y el martes de carnaval. Se aprovecha la oscuridad de la noche. Tampoco el espacio se deja al azar: el del calvario o de la iglesia. Por último, los profanadores se quitan las vestimentas para entregarse a sus agresiones y se ponen unos hábitos litúrgicos.

Vayamos a las llanuras esteparias del Norte, a San Luis de la Paz, en 1797. De nuevo, reina el silencio de la noche. Una treintena de indios se encierran en su capilla, beben *peyotl*, encienden las velas al revés, hacen bailar a unos muñecos ("estampados en un papel"), golpean las cruces con velas de cera; atan con una cuerda mojada una figura de la Santa Muerte y amenazan con azotarla y quemarla si "no hace el milagro" de concederles lo que reclaman. Se ha sostenido que entierran las "santas cruces" con cabezas de perro y huesos humanos para que perezcan los indios que ya han enfermado.[124] Una de sus prácticas, la danza de los muñecos, revela mucho sobre el modo en que los indios animaban sus imágenes y en que perduraban las creencias prehispánicas relacionadas con el uso del papel ritual:[125] usaban "unos muñecos que traían estampados en un papel, los muñecos de diversos colores; cojen el papel de los muñecos, lo doblan y lo hechan en un plato; estando en el plato les hablan que salgan a hacer su oficio, se despoja el papel solito y salen los monos que bailan con eyos y lloran con eyos y los adoran y los besan como si fuera el mismo Dios y les juntan limosna". Como dibujos

[122] *Ibid.*, pp. 21, 22.

[123] *Ibid.*, p. 26.

[124] Casa de Morelos, *Documentos de la Inquisición*, leg. 41, "Superstición contra varios indios", 1797.

[125] Hans Lenz, *El papel indígena mexicano*, México, SepSetentas 65, 1973.

animados que salen de la pantalla para mezclarse a la realidad —a la manera de los *toons* del *Roger Rabbit* de Zemeckis— "los muñecos" de San Luis obedecen las palabras y los gestos de los indígenas. Puede comprenderse que el papel sea la sede de una presencia, como lo eran los códices de los tiempos prehispánicos. Pero resulta más asombroso ver surgir esas criaturas sin nombre, los "muñecos" de ilimitados poderes. Así, la imagen animada no sólo es del ámbito de la visión y del sueño, de la estatua o del cuadro; puede brotar del espacio de la hoja de papel, en un recorrido que invierte el prodigio guadalupano: la Virgen había dejado inmovilizarse —"imprimirse"— su imagen en el sayal de Juan Diego; los "muñecos" de San Luis salen de su soporte... como Santa Rosa, en Tarímbaro, descendía de su cuadro.[126]

Azotadas, enterradas, las cruces tienen derecho a otro trato. Esos desencadenamientos de sadismo evocan, sucesivamente, las prácticas sacrílegas reprochadas a los judaizantes del siglo XVII y los dramas de la Pasión que los indígenas organizaban cada año para poner en escena el martirio de Cristo en un estilo más expresionista que barroco.[127] Pero la profanación es más que una repetición o, más bien, una distorsión del mito cristiano; incorpora unas recetas de hechicería muy corrientes en San Luis (y en otras partes) en que unas muñecas atravesadas por espinas y agujas sirven para atraer la muerte y la enfermedad sobre las víctimas de los hechiceros. Muñecas y víctimas no son más que uno solo para la curandera que grita a su víctima, mostrándole una muñeca que saca de una petaquilla de carrizo: "mira, así te tengo, te he de castigar como a mí me han castigado por ti".[128]

De la imagen a la divinidad, de la muñeca a la víctima, de lo inanimado a lo animado, el vaivén es tan incesante como las metamorfosis de los profanadores de Coatlán que "se fingen animales y hasta bolas de fuego".[129] Esta propensión a tomar formas múltiples es la expresión de un pensamiento indígena que postula la fluidez extrema de los seres, de las cosas y de las apariencias. Es una manifestación de ese nahualismo parasitario de la percepción de la imagen cristiana y cuyo principio está cercano al del *ixiptla*.[130]

LA SUBVERSIÓN DE LA IMAGEN BARROCA

En el curso del siglo XVIII, las imágenes se convierten abiertamente en expresión de una resistencia indígena que a veces es casi rebelión. Llegan a materializar el rechazo político, social y religioso del orden colonial. El ejemplo de la "Virgen parlante" de Cancuc* (1712) entre los indios de Chiapas es

[126] *Cf. supra* p. 255.
[127] Gruzinski (1988), pp. 13–155.
[128] *Boletín del Archivo General de la Nación* (1978), p. 24.
[129] *Ibid.*, p. 21.
[130] Gruzinski (1988), pp. 189–238.
* La Virgen "parlante" de Cancuc fue descubierta en 1712 por una india de Chiapas. Alrededor de la imagen se desarrolló un culto oracular, siguiendo la tradición maya. La fiesta de la

uno de los más conocidos y de los más espectaculares.[131] Pero otros no son menos reveladores. En 1761 se desarolló, al pie del volcán Popocatépetl, un movimiento milenarista que conjugó, en un conjunto de una complejidad extrema, la herencia india y los elementos cristianos.[132] Bajo la dirección de un indio, Antonio Pérez, el movimiento atacó a la Iglesia, a los sacerdotes y a las imágenes: "Las imágenes que hacían los pintores eran falsas." Pero la denuncia de las representaciones cristianas no terminó en una religión sin imágenes. Por lo contrario, Antonio Pérez ordena adorar al dios verdadero, es decir las imágenes fabricadas por los indios, reanudando dos siglos después el lenguaje iconoclasta de los evangelizadores. Al hacerlo, Antonio revolucionó los términos del debate: ya no eran los ídolos los que se oponían a los santos de la Iglesia, sino unas imágenes indígenas que no sólo lograban la fusión del ídolo antiguo y de la representación cristiana —lo que los indios, en formas diversas, practicaban desde hacía tiempo— sino que reivindicaban el monopolio del culto cristiano y de la autenticidad. El falso, el impostor, el diablo, es el español. La fusión de los objetos de culto se reflejaba en las confusas descripciones que se hacían y en las amalgamas de nociones y palabras de que estaban llenas: "sacaban a bailar a un niño de bulto que tenía cara de perro y la de diablo y en que daban a adorar a la Virgen que tenían por ídolo".[133]

Estatua, monstruo, diablo, Virgen, ídolo: el observador queda desconcertado. La Virgen de Antonio Pérez es una Virgen "aparecida, milagrosa", que sigue la línea de los mejores argumentos barrocos pero —retoque importante— también es "aportada por ellos del purgatorio".* Esta vez se rechaza toda mediación eclesiástica.

Los ataques contra las peregrinaciones y la Virgen de Guadalupe, en nombre de nuevas efigies íntegramente indianizadas, inauguraban una etapa inédita de la guerra de las imágenes que merece aquí plenamente su nombre, ya que en uno y otro bandos son imágenes las que se enfrentan, las de la Iglesia contra las de los indios. El monopolio barroco nunca había sido tan radicalmente cuestionando: "[Antonio] dixo que no creiera en las imágenes de los santuarios ni en las que hay en las iglesias." Pero la guerra se frustró. El movimiento abortó a fuerza de confundir los discursos, los sueños milenaristas y la realidad de la dominación colonial. Resulta sintomático que haya estallado en 1761, en el momento en que las élites ilustradas comenzaban a distanciarse de una piedad popular demasiado basada en los milagros y las imágenes. Prefiguraba otras reacciones indíge-

imagen milagrosa, el 10 de agosto, fue el punto de partida de una sangrienta rebelión contra los españoles. Las imágenes parlantes aún desempeñan un papel importante en las comunidades de Chiapas y su posesión confiere un puesto elevado en el seno del *pueblo.*

131 Favre (1973), pp. 301, 307–308; AGN, *Inquisición,* vol. 801. fol. 108–114 (una desviación del culto y de la imagen de la Virgen de Cancuc por unos holandeses, para levantar a los indios contra la Corona española).

132 Gruzinski (1988), pp. 105–172.

133 AGN, *Inquisición,* vol. 1000, exp. 21, fol. 292, v°.

* Situado en el interior del Popocatépetl, ese purgatorio es una adaptación del tercer lugar cristiano y de los mundos subterráneos de los tiempos prehispánicos.

nas a la voluntad de secularización que anima las Luces y el despotismo ilustrado de fin de siglo. La rebelión de Antonio Pérez suscitó una apropiación tan apasionada, una sacralización tan desenfrenada que los propios dirigentes del movimiento se convirtieron en santos y en divinidades. La destrucción de las imágenes de la Iglesia desembocó aquí en una competencia. No sólo engendró la creación de imágenes nuevas —la Virgen del Popocatépetl, el Señor del Purgatorio...— sino que produjo una serie de encarnaciones que eran otras tantas imágenes humanas, inspiradas en las dramaturgias indígenas y que renovaban implícitamente la tradición del *ixiptla* para reivindicar la divinidad íntegra, ante los "diablos" de la Iglesia española.

En 1769, en otras montañas más alejadas de la capital, en el corazón de la brumosa sierra de Puebla, unos indios otomíes asociaron su rechazo de la Iglesia y del clero a un cuestionamiento similar de los cultos barrocos. Como Antonio Pérez y sus adeptos, se apropiaron de la divinidad sustituyéndola. El Salvador, San Miguel, o San Pedro fueron encarnados por los indios, mientras proclamaban "que la Virgen de Guadalupe, la aparecida en México, cayó de su grandeza".[134] "Entró dicha muger en su lugar", una india de Tlachco se volvió la Guadalupe, "havía de ser la Virgen". Se puso una blusa, un *quechquémetl* sobre el cual apareció el Señor cada vez que ella termina de danzar. La aparición del señor sobre el tejido podría ser una reminiscencia de la marca que dejó la Virgen de Guadalupe sobre el sayal del indio Juan Diego. Tanto más cuanto que los indios dieron a su compañero el nombre de Juan Diego. Discreta, la mujer se contentaba con colocar su blusa en una caja "sin enseñarla". Según ella, "el Señor que cayó se paró en el brazo de una cruz que fue la que envolvió en su paño de revozo... sin que la dexase ver a ninguno". Unas cruces en torno de un patíbulo serían unos ángeles, y delimitaban un área sagrada: "allí estaba la gloria que avían de ser y adonde havía de caer el Señor del Cielo".

No es fácil desembrollar esta amalgama de ídolos antiguos y de referencias cristianas. Parece organizarse en torno a la espera de un dios cuyos fragmentos ya han llegado a tierra: una "piedra grande [es el] corazón de Dios [...] caído del cielo"; "otra más pequeña, era el dedo de Dios". Si el "corazón de Dios", el rebozo o el *quechquémetl* supuestamente captan y contienen a la divinidad, si los "papeles de idolatría", los santuarios en lo alto de la *"Montaña azul"*, el culto del sol, de la luna y del aire tienen evidentes raíces prehispánicas, el tema de la caída del Señor del Cielo está manifiestamente tomado del mito cristiano de la caída de los ángeles. Pero la "caída" de Dios —y de los santos que deben acompañarlo— es, al contrario del castigo bíblico, una especie de apoteosis invertida. Con dos excepciones —la Guadalupana y San Mateo—, está ausente aquí la imagen cristiana en su forma pintada o esculpida. Mientras esperan la llegada de Dios, la atención de los individuos se concentra en los objetos de culto de concepción autóctona, en miles de cruces y encarnaciones indígenas: santos, un Salvador y

[134] AGN, *Criminal*, vol. 308, fols. 1-92.

una Virgen. La visión de Cristo en la cruz, que apareció para confiar al jefe indígena una misión divina, intensifica la presencia de la imagen visionaria. A diferencia de los nahuas del Popocatépetl, estos indios otomíes no se confeccionaban dioses cristianos. Los estaban esperando. Pero también esos dioses rompían las asociaciones habituales del cristianismo y de la idolatría. Al ir más allá del paganismo indígena y del catolicismo barroco surgirán, "caerán" del cielo unos seres destinados a ocupar el lugar de los santos de los españoles, así como la Virgen indígena había remplazado a la Guadalupana de México; la verdad triunfaría sobre la mentira.

Todo ello se remite a una esperanza apocalíptica: "Los montes se havían de volver llanos y se havían de morir todos y a los quatro días havían de resucitar y havían de hallar la tierra de este modo... Les havían de inundar las aguas de la laguna de México y de la de San Pablo, sita en los términos de este partido [pero] no havían de llegar las aguas a aquel serro". Con esta esperanza, los indios formaron reservas de armas de madera que se transformarían en otros tantos cuchillos, machetes, pistolas y escopetas de metal cuando resucitaran. Los rayos fulminarían a los españoles y las montañas los aplastarían si se ponían a atacar la montaña de los rebeldes. Pero la espera fue vana, y los fieles de la Montaña Azul fueron dispersados o detenidos.

Por medio de esos dos ejemplos excepcionales y prácticamente contemporáneos podemos medir la penetración del imaginario barroco. Esos movimientos se definen en relación con los cultos oficiales, colocándose bajo el signo de la emulación, de la superación y no del abandono de las imágenes. La iconoclastia indígena no es sino el preludio de una sustitución, de un nuevo culto más verdadero, más auténtico: el dios aguardado o fabricado nunca es una simple representación; es el dios vivo, la nueva presencia divina. Sin embargo, esta tensión, pronto combatida si adoptaba proporciones espectaculares, nunca fue lo bastante poderosa para poner en entredicho la supremacía de las "imágenes establecidas". Pero sí bastaba para animar los imaginarios, suscitar las expectativas, recoger los milagros y reinterpretar incesantemente la presencia en la imagen.

IMAGINARIOS BARROCOS

Los imaginarios indígenas y mestizos eran múltiples, tan numerosos y diversos como los usos de las imágenes cristianas, como las etnias y los medios que ocupaban el suelo de la Nueva España. La receptividad de los indios nahuas cercanos al valle de México no era la de los otomíes de la sierra de Puebla, aun cuando las creencias y las expectativas compartieran un mismo radicalismo antiespañol. Los indios, los mestizos y los españoles no eran los únicos que se colocaban bajo la protección de las imágenes. En los molinos de azúcar de las regiones cálidas, los "trapiches" que se multiplicaron en el siglo XVII, sobrevivían poblaciones de esclavos negros. Los escenarios son semejantes: una negra devota de la Virgen habla con una imagen

que la visita en su cabaña, la imagen suda en varias ocasiones ante los esclavos y acaba por ser la patrona de la plantación. Los esclavos, como los indios, festejan las "renovaciones" milagrosas por medio de danzas, saraos y banquetes.[135] La imagen ofrecía, acaso, el punto de unión en torno del cual mestizos y mulatos intentarían más adelante crear un pueblo para librarse de la sujeción de los dueños del molino o de las haciendas vecinas. Como en las comunidades indias, la imagen sirvió entonces como expresión de una identidad, de una solidaridad: pero ya en esta forma era un instrumento político. Mas cabría evocar igualmente las minas de plata del Norte desértico o los obrajes, esos talleres-prisiones en que se apiñaba, en condiciones infrahumanas, una mano de obra miserable y forzada. Todos esos trabajadores veneraban a un santo patrón cuya fiesta anual era ocasión de una modesta procesión y unos modestos ágapes.[136]

El viaje a través de las imágenes barrocas podría proseguirse, así, al infinito: de los indios a los negros, de los negros a los mestizos y de los mestizos a los blancos humildes, de las solemnidades urbanas a los sincretismos de las sierras del Sur y de los desiertos del Norte. Habrá notado el lector que los imaginarios se cruzaban por doquier, como esos jesuitas que irrumpían en el espacio sórdido de un obraje para organizar la fiesta del santo, o bien esos indios que desde sus sierras lanzaban nuevos cultos marianos. Por doquier, en torno de las imágenes, las iniciativas se cruzaban, y las expectativas se mezclaban y chocaban. Inextricablemente. Imaginarios individuales e imaginarios colectivos sobreponían sus tramas de imágenes y de interpretaciones al ritmo de las oscilaciones incesantes entre un consumo de masas y una pléyade de intervenciones personales y colectivas, entre formas en extremo rebuscadas (los arcos de triunfo...) y manifestaciones inmediatamente visibles (los argumentos mariofánicos...). Afloraba ahí una misma tensión que, desesperadamente, a través de la imagen intentaba anular la distancia entre el hombre y el mito, entre la sociedad y lo divino: la sacralización. La imagen barroca sería su instrumento predilecto, así como hoy otras imágenes se empeñan en colmar el vacío que separa nuestra vivencia de la ficción en todas sus formas.

En la confluencia de esas iniciativas múltiples, incesantes, y de las políticas lanzadas por la Iglesia, el Imaginario barroco aprovechaba el poder federador de la imagen, su polisemia que toleraba lo híbrido y lo inconfesable. Este imaginario se apoyaba en las convivencias que multiplicaba entre los fieles, o sea su público. En él afloraban sensibilidades comunes que trascendían las barreras lingüísticas, sociales y las culturas; en él transitaban las experiencias visuales más alejadas, desde los éxtasis de la italiana María Magdalena de Pazzi hasta las visiones delirantes de María Felipa. Era un imaginario al que atravesaban cortejos de imágenes prodigiosas, importadas de Europa o milagrosamente descubiertas, copiadas y reinventadas por

135 Miguel Venegas, *Relación del tumulto [...] contra el ingenio de Xalmolonga*, 1721, BN, México, ms. 1006.

136 Archivos de la Compañía de Jesús, México, *Fondo Astrain*, vol. 33, "Annuae 1602", fol. 22.

los indios, caídas del cielo, hechas pedazos y "renovadas". Y como la mayor parte de los grupos, hasta los más marginales, participaban en mayor o menor medida en este imaginario, la sociedad barroca logró absorber o contener todas las disidencias, a todos los hechiceros, chamanes sincréticos, iluminados, visionarios, milenaristas, e inventores de cultos que duplicaban por doquier el escenario guadalupano, con menos éxito y menos medios pero con las misma obstinación. Y como el imaginario barroco efectuaba ante todo una sacralización del mundo —el descenso de la Virgen al Tepeyac, al Popocatépetl, el Dios que "cae" sobre la "Montaña Azul"...— sólo el "desencantamiento" amenazaba seriamente su reproducción. Para empezar, adoptó la forma insidiosa pero todavía contenible de la Ilustración y del despotismo ilustrado.

DE LA ILUSTRACIÓN A TELEVISA

EL FRENO DE LA ILUSTRACIÓN

EN EL curso de la primera mitad del siglo XVIII, la piedad barroca alcanzó su paroxismo en México: la colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe se terminó en 1709, el santuario del Señor de Chalma fue consagrado en 1729; la Virgen de Guadalupe adquirió una difusión que ya no tuvo límites y se convirtió en patrona oficial de la ciudad de México en 1737 y de Tlaxcala en 1739. En provincia surgieron devociones nuevas: las de la Virgen de Tlalpujahua, centro minero colocado en el camino de Michoacán, la de la cruz de Tlayacapan (1728) o de la Virgen del *Patrocinio* de Tepetlatzinco que devolvió la vida al hijo de un escultor indígena en 1739. El franciscano Antonio de la Rosa Figueroa, una de las figuras más activas de la orden en el siglo XVIII, lanzó ese nuevo culto y mandó imprimir grabados de la Virgen (4000 ejemplares) que, evidentemente, a su vez fueron milagrosos. Cierto que no todas esas devociones tuvieron la misma longevidad: después de haber realizado 32 milagros en un periodo de tres años, la imagen de Tepetlatzinco perdió el fervor de los fieles en la segunda mitad del siglo.[1]

Sin embargo, en ese periodo ya prevaleció otro tono. En 1774 apareció una imagen milagrosa de la Virgen en un grano de maíz, a una india de Tlamacazapa, no lejos de las minas de plata de Taxco.[2] El entusiasmo y la actitud de los fieles habían de chocar esta vez con la actitud más que austera de las autoridades. Si la efervescencia barroca todavía se perpetuaba por doquier entre las masas rurales y urbanas, las autoridades coloniales se aprestaban a jugar otras cartas de triunfo. La Corona española abandonó la galaxia barroca para penetrar bajo la égida de una dinastía francesa en la órbita del despotismo ilustrado: con los Borbones, especialmente bajo el impulso de Carlos III, el mundo hispánico fue proyectado, *volens nolens*, hacia la modernidad. Tal fue la época de las reformas y de las rupturas ruidosas: la Compañía de Jesús a la que hemos encontrado en los orígenes de la imagen barroca y que en gran parte aseguró su difusión y su éxito, fue expulsada de la Nueva España en 1767.[3]

Las élites de la metrópoli y de la colonia empezaban a inquietarse de los excesos y de las supersticiones que, según les parecía, infestaban el mundo indígena y los medios populares. En el marco de la reorganización de las posesiones coloniales, el gobierno de los Borbones desplegó un nuevo modelo

[1] Fortino Hipólito Vera, *Itinerario parroquial del arzobispado de México*, Amecameca, Imprenta del Colegio Católico, 1880, pp. 108, 123.

[2] AGN, *Bienes nacionales*, vol. 1086, exp. 10.

[3] *Historia de España. VII, Centralismo, ilustración y agonía del antiguo régimen (1715-1833)*, Barcelona, Labor, 1980, pp. 357–375.

de civilización que desbordaba la reforma institucional y económica para atacar de frente la sensibilidad religiosa y estética aún dominante. El establecimiento de ese modelo intercontinental —de Nápoles a México— reposaba sobre la convicción de que un abismo inconmensurable separaba la ignorancia de las masas y las luces de las élites. La recuperación de la época barroca en todas las latitudes cedió paso al rechazo despectivo y a la represión fría llevaba a cabo por burócratas carentes de la visión humanista que durante el siglo XVI había moderado la violencia de los religiosos. Bajo la influencia de las Luces, sucesivas medidas debían, si no agotar, al menos contener la gran marea barroca.

El catecismo elaborado por el IV Concilio Mexicano (1771) —como por cierto, la mayor parte de las decisiones de la asamblea— da testimonio de ese nuevo cambio de rumbo cuando pone en guardia contra quienes "fingen milagros, revelaciones, reliquias, aun si es con el designio de aumentar la devoción".[4] Hasta entonces, la Iglesia se había mostrado mucho menos rígida con quienes deseaban "aumentar la devoción". El concilio, que no es más que el fiel intérprete de las voluntades del rey, exige la destrucción de las imágenes y de las capillas que se consideren inútiles y superfluas.[5] El culto de los santos —tal como lo practican los indios— es considerado cada día más, como "un culto exterior", la manifestación de un barniz de religión; en suma como el sucedáneo de un sentimiento religioso. Se deja de pensar que los "espectáculos" y las "representaciones" son necesarios para la edificación de los indígenas, y que la vista debe triunfar sobre el oído y el intelecto. Y por tanto, se prohíben las "representaciones" *en vivo* de la pasión de Cristo.

La perturbación del orden público, los escándalos y las supersticiones no son lo único que se juzga. Lo que también se condena y más implícitamente es la intervención de los indios en la representación, la autonomía de que gozan, y que ellos saben aprovechar. Lo que antes pasaba por un "medio oportuno" se ha vuelto intolerable en los tiempos que corren, "cuando han transcurrido más de dos siglos y medio".[6] El descrédito cae sobre las "cosas exteriores", los "objetos exteriores de una viva representación", "la experiencia de estas recordaciones" y la de los sentidos en general, para dar el privilegio a la razón.[7] Se trata nada menos que de modificar las jerarquías expresivas. El Occidente ilustrado reajusta el modelo al que pretende someter a las poblaciones que de él dependen. Actitud que, como lo señalan algunos observadores perspicaces, corre el riesgo de hacer surgir "entre la rusticidad o gente idiota alguna incredulidad" o una "crecida tibieça".[8]

Habría que remontarse en el tiempo para detectar las señales precursoras de esta inversión de política. Se las puede notar desde finales del siglo XVII. En 1698 y en 1704, los arzobispos de México, acalorados por causa del tu-

[4] *Catecismo para el uso del IV Concilio Provincial Mexicano*, México, 1772.
[5] *Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 4178, fols. 341–341 vº.*
[6] AGN, *Inquisición*, vol. 1037, fol. 288.
[7] AGN, *Historia*, vol. 437, "Los naturales de la Congregación de Silao...", 1797-1798.
[8] *Idem.*

multo de 1692 que había conmovido la capital e incendiado el palacio del virrey, empezaron a inquietarse por los excesos que, si hemos de creerles, desnaturalizaban las representaciones religiosas: "Ya parece haber sesado el motivo que tuvieron los primeros benerables apostolicos religiosos en la primitiba para estas representaciones para informar sus tardes y rudos pechos en los misterios de nuestra santa fe por todos los caminos posibles."[9]

En 1729 estallaron verdaderos escándalos en torno de las imágenes que circulaban en la región de la capital, so pretexto de colectar fondos:[10] danzas obscenas, la estafa de un cura que hizo pasar una mala copia por un original, en suma, un adelanto de la lluvia de denuncias que invadiría la segunda mitad del siglo. Ocho años después (1737), en nombre del Santo Oficio, el cura de Chalco prohibió solemnemente a los indios de Temamatla "sacar en ningún tiempo de dicha iglesia el lienzo de Ntra. Señora de Guadalupe, que fingieron haverse renovado, sudado y haberles hablado".[11]

En 1745, el arzobispo de México decidió poner fin al desorden que ocasionaba en un barrio de la ciudad el culto de la Virgen de los Ángeles, haciendo recubrir con tablas la pared en que estaba pintada la Virgen. Corría el rumor de que la imagen se había "renovado" (es decir, que había recuperado sus colores originales); para calmar los ánimos, el arzobispo ordenó "descubrirla para que el pueblo se desengañe de no haber sido milagrosa la renovación de dicha santa imagen sino por obra natural". No expresaba sólo la desconfianza del clero hacia las multitudes espontáneamente reunidas que perturbaban el orden público y favorecían "la disolución y el libertinaje",[12] sino también una toma de perspectiva en relación con unos milagros que en el siglo anterior la Iglesia probablemente hubiera homologado en vez de escoger el peligroso camino del desencanto, de lo "natural" contra lo milagroso...

LA RELIGIOSIDAD BARROCA BAJO VIGILANCIA

En la segunda mitad del siglo, la religiosidad indígena y, de manera general, la popular, se vuelve así blanco constante de los ataques: las fiestas y las capillas son consideradas demasiado numerosas, dispendiosas las procesiones, proliferantes las cofradías. Ya no sólo se denuncian las prácticas indígenas: se ridiculiza "la superficialidad de quanto hasen los indios en punto de religión: el esmero en sus santocales y adorno de santas imágenes se me figura el que ponen las niñas en sus muñecas y las mugeres grandes en sus escaparates".[13] Aún no ha llegado la hora de denunciar el fetichismo ni de

[9] AGN, *Bienes nacionales*, vol. 990, exp. 10.
[10] *Ibid.*, vol. 1212, exp. 26.
[11] Vera (1880), p. 144.
[12] Altamirano (1986), p. 75.
[13] Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla, vol. 10, "Papel sobre el verdadero y único modo de beneficiar a los Indios...", fol. 75.

psicologizar el culto de las imágenes —por entonces, simplemente retrogradado a una actividad infantil y femenina—, pero ya es la hora de las "reformas": reformas "en punto de imágenes porque ai innumerables, indecentísimas, feísimas y ridiculísimas que lexos de excitar la devoción, sirven de mofa e irrisión".[14] La intervención del clero debía traducirse en la imposición de objetos de culto y de imágenes conformes a la "decencia", es decir a los cánones clásicos del buen gusto y de la razón. Y en algunas medidas que limitaban su exhibición pública. En 1778 los curas de la ciudad de México condenaron una de las celebraciones mayores del calendario mexicano: la fiesta de Santiago y los desórdenes a los que servía de pretexto, y simultáneamente se elevaron otras voces para reclamar la "reforma" y la "depuración" de las procesiones de la Semana Santa a fines del siglo.[15]

En 1794, 146 años después de la aparición de la obra de Sánchez, ocurrió un golpe teatral en Madrid: el español Juan Bautista Muñoz atacó el culto de la Virgen de Guadalupe. Cosmógrafo de Indias, encargado por Carlos III de escribir la historia de las posesiones americanas, Muñoz pasó por el cedazo de la crítica ilustrada "lo que se llama la tradición del Tepeyac", las "pretendidas apariciones", la "fábula", el "cuento", el fanatismo, la devoción "fácil e indiscreta". Veredicto: la Academia de Historia de Madrid "considera fabulosa la tradición vulgar".[16] Pero en México eso no fue más que una voz en el desierto, que reveló las encarnizadas resistencias que provocaría el desencantamiento impulsado por las Luces. Esta condenación habría podido ser el fin de una época; en realidad no hará más que fortalecer —hasta nuestros días— a los defensores mexicanos de las tesis aparicionistas. Por lo demás, la misma indignación despertó el sermón de Servando Teresa de Mier en 1794: el franciscano no había negado la aparición, sino que, por un desenfrenado espíritu de competencia, había hecho remontarse el origen del culto a los tiempos prehispánicos, arrebatando a los españoles el mérito de la evangelización: "Mil setecientos cincuenta años del presente la imagen de nuestra señora de Guadalupe ya era muy célebre y adorada por los indios ya cristianos en la cima plana de esta sierra de Tenayuca donde la erigió templo y colocó Santo Tomás."[17] ¡Cuánto camino habían recorrido los franciscanos desde el sermón de Bustamante (1556) hasta el de Mier, pasando por el *Teatro mexicano* de Vetancurt!

Más prudente era atacar las manifestaciones periféricas. En 1805, las autoridades negaron a los indios de Popotla la autorización de construir una capilla para abrigar una imagen del Cristo de los ultrajes.[18] En 1810, el obispo de Puebla se lanzó, a su vez, en guerra contra la Santa Cruz de Huaquechula. Pintada sobre una roca, rodeada de una multitud de exvotos, di-

[14] AGN, *Bienes nacionales*, vol. 1182, exp. 28.

[15] Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla, vol. 9, "Informe de la Real Sala del Crimen...", 1784.

[16] De la Torre Villar (1982), pp. 696, 698.

[17] Servando Teresa de Mier, *Obras completas*, I. *El heterodoxo guadalupano*, México, UNAM, 1981, p. 238.

[18] AGN, *Criminal*, vol. 179, exp. 10.

fundida por centenares de estampas, decíase que la cruz había aparecido milagrosamente. Su fiesta, el 3 de mayo, atraía multitudes de todas partes, de Acapulco como de Veracruz. El prelado mandó retirar secretamente la cruz y los incontables exvotos que adornaban la sala del santuario, "presentallas de plata, retablos seductores en que están pintados los falsos milagros".

Se había consumado el divorcio entre una devoción popular y espontánea y una jerarquía ansiosa por sofocar "un culto indebido y pernicioso que da ocasión a los libertinos para burlarse de los verdaderos milagros".[19] La piedad ya no era más que "credulidad y sencillez de las gentes ignorantes y sin criterio que se dexan arrastrar del amor a la novedad". El tema de la degeneración remplazó a la denuncia de lo híbrido y de la "mezcla", tan cara a los extirpadores de las idolatrías del siglo anterior: "por la inconstancia de las cosas humanas [la devoción] ha degenerado en irreverencias y ridiculezes".[20]

Nos queda por saber en qué medida esta represión ilustrada, calcada sobre el modelo de Europa, respondía a la evolución de las estructuras sociales y culturales de la Nueva España en el siglo XVIII. Las comunidades indígenas rechazaron las nuevas trabas que se les imponían, y a menudo el temor de provocar tumultos permitió perpetuar el antiguo estado de cosas. Todo sugiere que la política de los Borbones sorprendió a una sociedad hundida aún en la sensibilidad barroca que, resistiendo con todas sus fuerzas las prohibiciones y las condenas, demostró que aún permanecía impermeable en alto grado a la menor secularización. No sin razón el emprendedor obispo de Puebla temía que su intervención provocase una "conmoción popular". Mientras que Montúfar había mandado colocar secretamente una imagen de la Guadalupana en el santuario del Tepeyac en 1555, no menos secretamente el obispo de Puebla quitó a los fieles el objeto de su devoción. La época barroca —para algunos— se hubiera terminado, paradójicamente, como había comenzado, en la discreción. Una discreción consciente de los peligros que suscita toda empresa de desencantamiento cuando se funda en distingos demasiado sutiles y en "criterios" implícitos, en la ruptura de tradiciones largo tiempo toleradas y el rechazo de la iniciativa popular.

No nos precipitemos a concluir que la Iglesia se apartó en masa del culto de las imágenes: aún se concedieron indulgencias excepcionales en 1794 a los peregrinos que iban al santuario del Cristo del Sacromonte, al pie del Popocatépetl.[21] Ninguna de sus medidas atacaba el principio del culto de las imágenes ni la autoridad de las imágenes milagrosas. Pero, queriendo privilegiar los motivos de orden público y de decencia, socavaban el imaginario barroca y amenazaban más aún sus ramificaciones indígenas o populares. A fuerza de querer prohibir "lo que aún este año se había permitido", el po-

[19] Fortino Hipólito Vera, *Colección de documentos eclesiásticos de México,* Amecameca, 1887, tomo II, pp. 30–33.

[20] AGN, *Criminal,* vol. 84, exp. 5, fol. 141 vº.

[21] Fortino Hipólito Vera, *Santuario del Sacromonte,* Amecameca, 1881, p. 19.

der suprimió este margen de tolerancia, este espacio mal ordenado que, desde Montúfar hasta el siglo XVIII, habían caracterizado la cultura barroca y sin duda explicado su imposición y su aceptación. Al valorar una piedad interiorizada y lanzar el descrédito sobre el dominio que las "cosas exteriores" ejercían sobre las mentes de los indígenas, la jerarquía eclesiástica y las élites coloniales toman, de común acuerdo, una distancia en relación con el uso indiscriminado e invasor de la imagen. Por lo demás, es significativo que en 1777 y en 1789, la Corona decidía someter en adelante a la Academia de Bellas Artes de Madrid los planos de toda reparación u ornamentación que fuera a darse a un santuario mexicano, aconsejando evitar los retablos de madera —fáciles víctimas de las llamas— o los dorados —"enormemente costosos" y condenados a ennegrecerse—, así como reducir las luces: también por riesgo de incendio.[22] Aquello era terminar con los retablos de madera dorada portadores de la gran imagen barroca, en nombre de la seguridad, de la rentabilidad y de la economía. En 1783, por fin, se creó en México la Academia Real de San Carlos, réplica local de la de Madrid.[23] El control de la burocracia ilustrada sustituyó en adelante las limitaciones a menudo eludidas de la imagen barroca, aun si el academicismo todavía estaba lejos de triunfar.

La decadencia reflejada por la gran pintura mexicana, víctima del abandono oficial del barroco y la desaparición de los temas religiosos, contrastó con la floración de una producción popular que subsistió durante todo el siglo XIX: con predominio religioso y obra, a veces, de artistas indígenas, reprodujo infatigablemente las almas del purgatorio, la vida de los santos, las Vírgenes milagrosas y, en primera fila, a Nuestra Señora de Guadalupe. En la región semitropical de Morelos, sólo en 1781 se terminó la construcción del santuario de Tepalcingo que abrigaba la imagen milagrosa de Jesús Nazareno, maravilla del barroco "popular", "provincial", "rural"; este arte, en realidad, es de una exuberancia inclasificable, atiborrado de reminiscencias "romanas", "paleocristianas" y hasta "bretonas" —que evidentemente no lo eran—, colección de todos los arcaísmos que confundían las marcas de los estilos, así como la mirada de los historiadores del arte. Las iglesias de los alrededores de Puebla que conservan su ornamentación interior —Ecatepec y, sobre todo, Tonantzintla— abren sus grutas policromadas donde el oro compite con los verdes y los rojos. Tributaria inicial del suntuoso barroco urbano de las iglesias de Puebla, la decoración de estucos de la iglesia de Tonantzintla prosigue a lo largo de todo el siglo XIX para no terminar hasta el XX: es testimonio de un pensamiento plástico cuya evolución cronológica y cuyas intenciones son casi imposibles de seguir: las élites en adelante sólo tendrán para ella indiferencia, silencio o desprecio. Y sin embargo, esta experiencia renovada seguía determinando las miradas que se posarán sobre las nuevas imágenes del siglo XX.[24]

[22] Juan N. Rodríguez de San Miguel, *Pandectas hispanomexicanas*, México, UNAM, 1980, tomo I, pp. 82-83.

[23] Toussaint (1982), p. 201.

[24] Constantino Reyes Valerio, *Tepalcingo*, México, INAH, 1960; Pedro Rojas, *Tonantzintla*, México, UNAM, 1956.

LAS IMÁGENES Y LA INDEPENDENCIA

La longevidad de la sensibilidad barroca no es más que una de las múltiples consecuencias de la derrota de los Borbones y el triunfo de los movimientos de Independencia. Traída del exterior, impuesta sin miramientos, la política ilustrada expiró al estallar el imperio español a comienzos del siglo XIX. En Europa, la ocupación de España por las tropas francesas, en América los movimientos de resistencia a la dominación colonial interrumpieron el experimento cuyas bases había echado Carlos III. Comenzaron tiempos difíciles en que, más que nunca, las imágenes desempeñaron su papel.

Se ha presentado a la guerra de Independencia como un conflicto en el seno del cual cada protagonista se colocó bajo la protección de una de las grandes imágenes marianas: la Guadalupana para los insurgentes y la Virgen de los Remedios para los realistas, "las dos imágenes de la Madre de Dios tomaron posiciones como en una lucha".[25] Parece haber sido una lucha que, a su manera, remató en una "guerra de las imágenes". Esto es, sin duda, violentar la historia, pero esa interpretación tiene una parte de verdad. Dícese que los españoles llegaron a odiar a la Virgen del Tepeyac hasta el punto de fusilar una de sus efigies y profanar algunas otras.

Empero, sería precipitado pensar que las imágenes barrocas en el siglo XIX se convirtieron en símbolos políticos y nacionalistas en torno a los cuales se uniesen los bandos. La realidad parece más confusa. Cuando uno de los jefes de la insurrección, el cura Hidalgo, hizo colocar el estandarte de la Virgen de Guadalupe a la cabeza de sus tropas, ese gesto no fue verdaderamente premeditado, y podríamos encontrarle un precedente en la bandera que acompañó a Cortés durante la Conquista. ¿Quiso Hidalgo "seducir mejor a los pueblos" y explotar cínicamente la devoción popular, como lo acusan sus enemigos? ¿O se contentó con aprovechar la ocasión "para atraerse a las gentes"? ¿Fue arrollado por los acontecimientos, más preocupado por la estrategia militar que por la manipulación?[26] La ambigüedad de este acto fue similar a la del movimiento de Independencia. En respuesta, el virrey Venegas hizo llevar a la ciudad de México a la Virgen de los Remedios y depositó solemnemente entre sus manos las insignias de su poder. Nuestra Señora de los Remedios se convertía así en la patrona de los realistas y de los españoles. No nos sorprende que el conflicto haya podido parecer un duelo entre las dos Vírgenes en un México recién salido de la época barroca, aún resonante con las innumerables rivalidades que oponían las imágenes, los santuarios y las cofradías. Además el caso de México no es aislado: en el decenio de 1790 las poblaciones de la Toscana y de la Italia meridional se levantaron contra las reformas leopoldinas al grito de "¡Viva María!"[27] Una vez más, de uno y otro lado de este océano mediterráneo que une el Tirreno al Golfo de México, las voces se hacían eco...

[25] Altamirano (1986), p. 228.
[26] *Ibid.*, pp. 222-223.
[27] V. Turi, *Viva María. Le reazioni alle reforme leopoldine, 1790-1799*, Florencia, Leo S. Olschki, 1969.

LA DIVINIDAD NACIONAL

No por ello es menos cierto que con la Independencia y durante varias décadas la clase política mexicana se apoderó de la imagen del Tepeyac; tanto liberales como conservadores se mostraron igualmente deseosos de controlar lo que en adelante se había convertido en el símbolo de la nación y contaba con la devoción absoluta de las muchedumbres. Hasta 1867, la Virgen de Guadalupe participó en las grandes liturgias nacionales: se volvió patrona del Imperio mexicano (1821); los diputados le rindieron culto en la sala del Congreso y decretaron "el 12 de diciembre, el día más grande de esta América por razón de la maravillosa aparición de María de Guadalupe";[28] el emperador Iturbide fundó una orden de caballería, la orden imperial de Guadalupe (1822); la Virgen recibió los trofeos militares de la joven república (1828); el emperador Maximiliano se recogió en su santuario (1864) y resucitó la orden de Guadalupe, que no sobrevivirá a la caída del imperio. La imagen adquirió para los liberales una estatura política que, a sus ojos, abarcaba su identidad religiosa. Lo mismo puede decirse de los masones, que no pudieron resistir el encanto de la Virgen. Una logia que agrupa las grandes figuras del México insurgente y republicano, la *India Azteca*, mezclaba la celebración de la Guadalupana con sus ritos; era un nuevo avatar sincrético en la historia ya agitada de la diosa del Tepeyac.[29] Las nuevas autoridades en la primera mitad del siglo se mostraron decididas a anular las restricciones impuestas por la España ilustrada al culto de las imágenes: en 1834, el gobernador del Distrito Federal (la capital) concedió la mayor libertad a las procesiones religiosas.[30]

Después del breve reinado de Maximiliano, se distendieron los nexos entre la Guadalupana y el poder político. La imagen pagó los costos de una situación irreversible: el Estado mexicano se separó de la Iglesia católica. Las Leyes de Reforma que ratificaron la ruptura quedaron inscritas en la Constitución de 1873. Los bienes de las comunidades y de las cofradías que mantenían el culto de las imágenes fueron oficialmente suprimidos y con ellos se hundió una gran parte de la infraestructura material que aseguraba su existencia.

Pese a la separación y a esas medidas que, según muchos, no hacían más que desarrollar la política ilustrada de los últimos Borbones, los grandes santuarios no se vaciaron. Hasta conservaron el favor discreto del poder. En 1859, Juárez retuvo entre el número de las fiestas nacionales la de la Guadalupana y eximió de la nacionalización de los bienes de la Iglesia a las riquezas de la Basílica, así como al donativo reservado al capellán del santuario de los Remedios.[31] Al margen de esas derogaciones excepcionales también hay que tener en cuenta las repetidas violaciones a la ley que suprimió las

[28] O'Gorman (1986), pp. 130, 133.
[29] Altamirano (1986), p. 235.
[30] Rodríguez de San Miguel (1890), tomo I, p. 773.
[31] Altamirano (1986), p. 236.

fiestas católicas y las procesiones: el liberal Altamirano veía en ello los efectos del "constante compadrazgo que celebran las autoridades políticas con los curas y sacristanes para sacar a cada momento de su iglesia a los santos de palo a fin de que tomen aire procesionalmente y presidan una bacanal".[32] Así como había desafiado tenazmente el asalto de las Luces, el cristianismo de filiación barroca, local, popular y consensual se oponía a las medidas aún más radicales del liberalismo, lo que permitió al cura Hipólito Vera, siguiendo el ejemplo de sus ilustres predecesores, los Florencia y los Vetancurt del siglo XVIII, hacer un largo censo, en su *Itinerario parroquial* (1880) de las imágenes piadosas, en un lenguaje que no deja de evocar la prosa barroca, "imagen sagrada de milagro y milagro de imágenes".[33] Si hemos de creerle, las tormentas de la Independencia y de las guerras civiles no agotaron la devoción de las imágenes, como no lo lograron las leyes de nacionalización.

El Cristo de Totolapan, que había sido confiado al convento agustino de la ciudad de México en 1583, volvió al pueblo después de la supresión del convento. El culto de San Antonio de Tultitlán atravesó sin dificultades la Independencia. En 1826 los habitantes de Azcapotzalco reclamaron a la nueva municipalidad nombrada después de la Independencia la posesión de sus imágenes afirmando que pertenecían "al común del pueblo" y recordando que desde 1790, en la época de las Luces, se había abolido ahí "la costumbre del comelitón y borrachera".[34] A finales del siglo, la fiesta de la Virgen de los Ángeles atrajo a varios millares de personas a un barrio de la ciudad de México y animó una cuarentena de pulquerías. Y sin embargo, la popularidad de esta imagen sólo se remontaba al decenio de 1780.[35] Milagros y cultos nuevos continuaron floreciendo aquí y allá, como el de Nuestra Señora de las Lágrimas, milagrosamente salvada de un incendio en 1839. En otras partes, las semanas santas y las devociones coloniales no dejaron de reunir multitudes: de 70 000 a 80 000 personas para la Virgen de Juquila en el estado de Oaxaca.[36]

La procesión de los Cristos de Tixtla, poblado de la tierra caliente de Guerrero, atestiguó, a finales del siglo XIX, no sólo un profundo apego de los indígenas a su imágenes, sino también la imposición de interpretaciones lejanas, en parte explicables por el aislamiento de la comarca: "para ellos todavía la escultura es el mismo arte rudimentario y puramente ideográfico que existía antes de la Conquista. Por eso con un tronco de un calehual o de otro árbol fofo cualquiera improvisan un cuerpo que parece de hombre, le dan una mano de aguacola y yeso y lo pintan después con colores vivísimos, bañándolo en sangre literalmente". Cada familia sale con su Cristo, que lleva sobre unas parihuelas, o en brazos, y desfilan de ochocientos a mil

[32] *Ibid.*, p. 57.
[33] Vera (1880), p. 69.
[34] *Ibid.*, pp. 78, 79.
[35] Altamirano (1986), p. 77.
[36] Brigitte B. de Lamerais, *Indios de México y viajeros extranjeros*, México, SepSetentas, 74, 1973, p. 129.

Cristos: "como para hacer desvanecerse a un iconoclasta". El espectáculo nocturno es alucinante para una mirada occidental: "allí desfilan desde el colosal Altepecristo que los indios esconden en las grutas que es casi un ídolo de la antigua mitología hasta el Cristo microscópico que llevan con el pulgar y el índice los indezuelos de nueve años, alumbrados con velillas delgadas como cigarros. Todas las estaturas, todos los colores, todas las flacuras, todas las llagas, todas las deformidades, todas las jorobas, todas las dislocaciones, todos los disparates que se pueden cometer en la escultura, pasan representados en la procesión. Cuando a la luz de las antorchas [...] se ve moverse esta inmensa hilera de cuerpos colgados, cabelludos y sangrientos, se cree ser presa de una espantosa pesadilla o estar atravesando un bosque de la Edad Media en que hubiera sido colgada una tribu de gitanos desnudos".[37] La sensibilidad del liberal Altamirano a unos cultos extremadamente antiguos —el *altepecristo* es el heredero del *altepetéotl*, el dios prehispánico que protege al pueblo y vive, de ordinario, en la montaña vecina— termina por disolverse en las sombras macabras de un romanticismo hugoliano.

Las grandes devociones fueron alentadas por la jerarquía eclesiástica, y sus fiestas, más que nunca, reunieron multitudes. La prensa católica se inflamó al describir a los 200 000 espectadores que acudieron a celebrar al Cristo del Sacromonte en 1852: "La escena religiosa que entonces pasa, apenas podría ser descrita por las brillantes e poéticas plumas de Chateaubriand o de Lamartine." Hasta diríase que esta devoción haya alcanzado entonces su apogeo: "aunque el culto del Señor del Sacromonte en fin siempre ha sido grande, puede asegurarse que no era la mitad de lo que es bajo el cura actual: el fomentarlo es su delirio, su único pensamiento". Cierto es que el culto había disminuido en los pueblecillos de los alrededores de la capital en "este tiempo de ateísmo, de incredulidad y libertinaje". Los batallones de fieles estaban formados por las poblaciones indígenas, cuya piedad no se cansaba la Iglesia de elogiar: "esos son sin duda los que por su limpieza de corazón merecen entrar en el tabernáculo, los predilectos, los protejidos del Señor".[38] La inversión es espectacular. El entusiasmo romántico había remplazado al desprecio de las Luces, y todos parecían convencidos ahora de que la herencia barroca con sus devociones populares y sus imágenes levantaba la mejor muralla contra el ateísmo, en particular contra el que producían las ciudades. Cierto es que la Iglesia mexicana aprovechó la paz que reinaba en los últimos decenios del siglo XIX para reorganizarse y volver a asentarse en el país: paradójicamente "bajo el reino de los liberales (1859-1910) se efectúa su reconquista".[39] La coronación solemne de la imagen en 1895 constituyó probablemente el apogeo oficial del culto de la imagen del Tepeyac en presencia de toda la jerarquía eclesiástica pero en ausencia del dictador Porfirio Díaz (laicidad obliga).

[37] Altamirano (1986), p. 52.
[38] Vera (1881), pp. 21–23.
[39] Jean Meyer, *La cristiada*, México, Siglo XXI, 1973, tomo II, p. 45.

El divorcio se hizo más profundo entre las élites políticas, la Iglesia y las devociones populares. El liberal Altamirano, con visible malestar, juzga que la religión católica de México está emparentada con la idolatría o con el fetichismo (término de moda en el siglo XIX). Y sin embargo no puede dejar de registrar el brillo que conserva el culto de la Guadalupana. En 1870, su fiesta continuaba siendo "una de las mayores fiestas del catolicismo mexicano, la primera seguramente por su popularidad, por su universalidad puesto que en ella toman parte igualmente los indios que la gente de razón". El unanimismo que suscita la celebración seguía intacto: "todas las razas...; todas clases... todas las castas... todas las opiniones de nuestra política". Altamirano no se cansó de subrayarlo: "El culto a la Virgen mexicana es el único vínculo que los une."

Podemos percibir, pues, el embarazo de este liberal dispuesto a denunciar la superstición, la "idolatría" y el dominio clerical, pero también fascinado por el vigor, la continuidad y la autenticidad —"lo genuino"— de las manifestaciones populares, como por la fuerza política y social del símbolo: "Es la igualdad ante la Virgen: Es la idolatría nacional."[40] La asociación del viejo término "idolatría" con el adjetivo "nacional" revela la asombrosa trayectoria de una imagen convertida en la expresión de una conciencia nacional o, más exactamente (y este matiz es importante), en un sustituto. A fin de siglo, ¿se había *vuelto "un culto exclusivamente religioso y apacible", envuelto en la esfera* tranquilizadora y vigilada de una religión neutralizada? Eso querría creer Altamirano.

Seguir este destino hasta nuestros días implicaría la tarea considerable de retomar la historia del catolicismo en México y la tarea más compleja aún de analizar la evolución de las culturas populares a través de las etapas sucesivas de la revolución, la urbanización y la industrialización del país. ¿Hasta qué punto, en qué formas el cristianismo barroco se mostró capaz de sobrevivir y de resistir los asaltos del liberalismo del siglo XIX, y después los de la Revolución mexicana que recogió en su Constitución de 1917 la antorcha del anticlericalismo? Los pueblos, que se desplazaron bajo la tormenta revolucionaria llevando consigo sus santos patrones, o la revuelta de los Cristeros que ensangrentó los años veinte, aportan ciertos elementos de respuesta que revelan el arraigo de un cristianismo popular fortalecido, en el segundo caso, por el rechazo tenaz de la laicidad predicada por el Estado mexicano. Lo que hoy subsiste de las culturas indígenas atestigua la importancia que éstas han seguido dando a la imagen, desde los cromos de los altares domésticos hasta las máscaras esculpidas, desde las fiestas de pueblo hasta los desplazamientos multitudinarios hacia los grandes santuarios de Chalma, de los Remedios o de la Guadalupana, sin olvidar el bajo mundo de ciudades perdidas y de los proletarios desarraigados que, más numerosos aún, se oprimen en torno de esas imágenes y de muchas otras.[41]

[40] Altamirano (1986), pp. 115, 116, 118, 122.

[41] Meyer (1973); es imposible hacer un censo de la producción etnográfica sobre este tema. Acerca de las máscaras, véase Donald Cordry, *Mexican Masks*, Austin, University of Texas Press, 1980, pp. 103–105, que describe el papel de los "santeros" que aún fabrican las máscaras y las estatuas de la iglesia.

Así pues, diríase —pero esto no es más que una hipótesis de trabajo— que, en ausencia de una descristianización profunda y de una industrialización auténtica, México había conservado hasta la segunda Guerra Mundial una receptividad a la imagen heredada de la religiosidad y del imaginario barrocos. Receptividad que explica a la vez el auge y, en ciertos aspectos, los límites de una experiencia como el muralismo.

Las nuevas paredes de imágenes

La Revolución mexicana en busca de un imaginario renovado engendra el muralismo. Rivera, Orozco, Siqueiros ilustran, cada quien a su modo, la que sigue siendo una de las grandes experiencias plásticas de la primera mitad del siglo XX. Si la imagen barroca había sucedido a la de los misioneros, una nueva imagen didáctica la sucederá a su vez. Cuatro siglos después de la experiencia franciscana, la imagen de los muralistas cubría las paredes de los edificios públicos con frescos gigantescos para la edificación revolucionaria del pueblo, antes de refluir ante una reencarnación de la imagen barroca, no menos omnipresente y milagrosa, difundida por millares de pantallas cintilantes.

> Una de las primeras observaciones que les hice fue la de que debíamos liquidar la época del cuadro de salón, para restablecer la pintura mural y el lienzo en grande [...] El verdadero artista debe trabajar para el arte y la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche es el Estado socialista, organizado para el bien común. [...] Mi estética pictórica se reduce a dos términos: velocidad y superficie, es decir que pinten pronto y llenen muchos muros.

El que habla no es Pedro de Gante, exhortando a sus discípulos, sino el ministro de Educación Pública, Vasconcelos, que se dirigía en esos términos, a comienzos de los veinte, a los mejores artistas mexicanos.[42]

Puede parecer paradójico descubrir en el muralismo mexicano la resonancia lejana, en su versión laica, de la imagen franciscana; y sin embargo, los textos mismos nos invitan a establecer esta relación. Escuchemos a uno de los maestros teóricos del muralismo mexicano: Orozco, que en 1947 vuelve a hablar de los rasgos principales de esta escuela, "una corriente de propaganda revolucionaria y socialista en la que sigue apareciendo, con curiosa persistencia, la iconografía cristiana con sus interminables mártires; persecuciones, milagros, profetas, santos-padres, evangelistas, sumos pontífices; juicio final, infierno y cielo, justos y pecadores, herejes, cismáticos, triunfo de la Iglesia..."[43] Más allá de las repeticiones iconográficas, de los repetidos préstamos de una "imaginería anticuada" (Orozco) y a veces la sombra de los primitivos italianos y del *Quattrocento* (en Diego Rivera) se perfilan unos resortes comunes profundos por otra razón: el impulso utópi-

[42] Raquel Tibol, *José Clemente Orozco. Una vida para el arte*, México, Secretaría de Educación Pública, 1984, pp. 68–69.

[43] *Ibid.*, p. 188.

co, el proyecto de difundir un discurso ideológico agresivo y accesible a las multitudes, la voluntad de imponer un arte redentor y de combate, y por último, la de rechazar toda pintura que, siguiendo el ejemplo del barroco, trascendiera los grupos y las clases para destilar los fastos de un unanimismo engañoso. Los murales de los años 1920-1950 hacen eco a las paredes de imágenes que se dirigían expresamente a los indios del siglo XVI. Entre mil otras cosas, aún quedaría por precisar en qué medida esos frescos con pretensiones históricas, retomados por la enseñanza y los libros escolares, llegaron a animar y a arraigar duraderamente una imaginería nacionalista en el seno de las poblaciones de México. Los héroes de la Independencia y de la revolución nunca recibieron el culto que continúa consagrándose a las grandes imágenes religiosas, aun si es innegable que la ilustración los ha popularizado por doquier. Las nuevas liturgias laicas no parecen haber tenido el impacto decisivo de las grandes liturgias barrocas; sin duda, les ha faltado tiempo, así como la fascinación ejercida por la "imagen milagrosa".

TELEVISA: EL "QUINTO PODER"

Si el muralismo nos recuerda en ciertos aspectos las ambiciones evangelizadoras de los fresquistas del siglo XVI, el empuje fabuloso de la televisión comercial mexicana, bajo la égida de la compañía Televisa, no deja de evocar un retorno, con mayor fuerza, de la imagen milagrosa e invasora de los tiempos barrocos.[44] Los frescos furiosamente mexicanos —pensemos en la influencia del folklore indígena sobre el pintor Diego Rivera— son sustituidos por la emanación de una cultura electrónica con pocos nexos nacionales. Cierto, el advenimiento de la imagen televisada fue precedido por el cine que exhibía desde 1895 "criaturas tan cristianas como nosotros y tan animadas por almas como las nuestras". Pero además la nueva técnica sólo secularizaba las mentes "para volver a sembrar de milagros el espacio psíquico de sus espectadores".[45] Las imágenes del cine mexicano, en su época de oro en particular, prepararon a las masas campesinas y urbanas para el traumatismo de la industrialización de los años cuarenta; expresaron un imaginario que, de consuno con la radio, socavó o actualizó sucesivamente la tradición, iniciando a las multitudes en el mundo moderno a través de sus figuras míticas: Pedro Armendáriz, Dolores del Río, María Félix y tantos otros. Desde finales de los treinta, la marea de las imágenes cinematográficas entretejía un nuevo consenso, centrado en adelante en los valores nuevos de la ciudad y de la tecnología, las ilusiones del consumo, e incluso la asimilación de los estereotipos, a menudo los más denigrantes.*

[44] *Televisa, el quinto poder*, México, Claves Latinoamericanas, 1985; Raúl Trejo Delarbre, *Las redes de Televisa*, México, Claves Latinoamericanas, 1988.

[45] Carlos Monsiváis, "Del difícil matrimonio entre cultura y medios masivos", en *Primer simposio sobre historia contemporánea de México, 1940-1984*, México, INAH, 1986, pp. 119–131.

* En 1946, en el Festival de Cannes, Europa descubría el cine mexicano y aplaudía *María Candelaria*, realizada por Emilio Fernández *el Indio*, mestizo y revolucionario. Ese filme fresco

Por sus selecciones políticas y culturales, por sus estrategias, la televisión privada mexicana vuelve a lanzar la ofensiva de las imágenes adoptando, como el cine comercial, una posición contraria al muralismo de Estado. La experiencia de Televisa es excepcional, ya que ha empujado las fronteras para extender su dominio sobre las poblaciones hispánicas de los Estados Unidos y el resto de la América Latina, y ahora se dispone penetrar en España en una conquista al revés, inversión imprevista de una guerra de las imágenes que dura ya cinco siglos. El éxito continental de Televisa se apoya en un poder comercial, en una hegemonía cultural y política que alcanza proporciones casi míticas; a propósito de ella ha llegado a emplearse el concepto de "quinto poder". Sin abusar de esos calificativos, es forzoso reconocer que en el crucial terreno de la imagen contemporánea, México ha adquirido un dominio que iguala y hasta sobrepasa al de la gran época barroca. El dispositivo instrumentado por Televisa rompe con la dependencia europea e irradia sobre un espacio que supera con mucho el antiguo territorio de la Nueva España. Desde 1950 difunde una imagen triunfalista que precipita en las redes de una cultura común y "apolítica" a los sectores, aún tan contrastados, de la población mexicana y participa eficazmente en la sumisión al poder constituido; propaga una imagen que sirve para recuperar —o sea neutralizarlas y canalizarlas visualmente— las aspiraciones más dispares; una imagen niveladora, destinada a suscitar un consenso —"la televisión debe ser el lazo de unión entre todos los mexicanos"—[46] construido sobre un modelo universal de inspiración estadunidense.

El escamoteo de la trascendencia de la religión en provecho del consumo —convirtiendo así lo que sólo era uno de los resortes del imaginario barroco en un fin en sí mismo— es el abismo que separa a Televisa del dispositivo colonial. Lo que los une es una explotación sistemática del atractivo, de la ubicuidad y de la magia de la imagen, la uniformación de los imaginerios, la recuperación de las tramas populares; la leyenda de la Guadalupana posee ya el ritmo y la eficacia de los folletines.

Tal vez en esta perspectiva puedan explicarse mejor los fastos de una exposición consagrada en 1988 por Televisa a la Virgen de Guadalupe.[47] ¿Homenaje calculado, enésima empresa de recuperación o transmisión de los poderes de la imagen? En el vestíbulo, el rostro de la Virgen se inscribía, multiplicado, sobre las pantallas de video, mientras desfilaban infatigablemente los nombres de los generosos donadores. En una transición amor-

—con una pareja de amantes malditos y un estudio de la sociedad india— narra también la historia de una imagen: un cuadro, símbolo del México moderno, escandaliza a los campesinos de un pueblo que, al no poder destruir la obra del pintor, lapidan hasta matarla a María, la joven india que le sirvió de modelo. En la pantalla, el espectador nunca ve la alegoría inadmisible, "el rostro mismo de México". Cierto es que se trata de un desnudo... El guión se inspiraba en un acontecimiento real (véase Roger Boussinot, *L'Encyclopédie du cinéma*, París, Bordas, 1980, tomo II, pp. 847-848).

[46] Citado en Yolande Le Gallo, *Nuevas máscaras, comedia antigua. Las representaciones de las mujeres en la televisión mexicana*, México, La red de Jonás, Premia Editora, p. 23.

[47] *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, México, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, noviembre 1987-marzo 1988.

tiguada, la discreción de la Iglesia sólo pudo compararse con la discreción de Televisa, empeñada en hacer olvidar una ambición y una lógica que, por encima de todo, son comerciales. Pero la fascinación de la imagen guadalupana, multiplicada por decenas de réplicas coloniales, seguía ejerciéndose sobre las multitudes silenciosas, mezcladas todas las clases, que desfilaban en la penumbra. A ello se añadía un perfume de expiación. Televisa ofrecía su exposición a una opinión enfurecida por el atentado iconoclasta de un pintor que poco tiempo antes había puesto a la Virgen de Guadalupe la cabeza de Marilyn Monroe, ilustrando espectacularmente el choque de todas las imágenes. La Iglesia y los fieles ofuscados por el montaje, así como ciertos periódicos, para esta ocasión habían recuperado la impetuosidad y el lenguaje del siglo XVII barroco.[48] La condenación vehemente de la iconoclastia reafirmó la sacralidad de la imagen, viniese de donde viniese, y el principio de un cierto orden de cosas. Lo que no impide que en vano buscaríamos hoy, ante las pantallas electrónicas, el gesto profanador y destructor de los "pisoteadores de imágenes", de los "conculcadores" de antaño. A primera vista, la imagen televisada no parece recuperable como las imágenes sagradas, ni destructible como los ídolos.

DE LA IMAGEN BARROCA A LA IMAGEN ELECTRÓNICA

De hecho, convendría examinar el modo en que, en México y en la América Latina, la época posbarroca (1750-1940), por medio del desplome de las Luces, los fracasos del liberalismo y la lentitud de la alfabetización, preparó las mentes y los cuerpos para la recepción de una nueva imagen asociada a nuevas formas de consumo. Un recorrido que, a diferencia del de la Europa occidental, se ahorraría la revolución industrial y urbana del siglo XIX para conducir, sin miramientos ni verdadera transición, al mundo del consumo contemporáneo —así fuese a las puertas de ese mundo— y que tal vez podría encontrarse idénticamente en la Italia del sur y en una parte de España. En lugar de limitarse al esquema evolucionista clásico que arranca las poblaciones del "arcaísmo" y del atraso para arrojarlas en la "modernidad", sería preferible insistir en los nexos que corren, a través de la sensibilidad a las imágenes y los consumos "exorbitantes", de los imaginarios barrocos a los imaginarios industriales y posindustriales. La modernidad —y más aún, la posmodernidad— pasa por el desvío de la tradición, y no por su abandono.

La imagen contemporánea instaura una presencia que satura lo cotidiano y se impone como realidad única y obsesionante. Como la imagen barroca, renacentista o muralista, también ella retransmite un orden visual y social, infunde modelos de comportamiento y de creencias, se anticipa en el campo visual a las evoluciones que aún no han dado lugar siquiera a elaboraciones conceptuales o discursivas. Pues bien, al inculcar una imagen estan-

[48] Titular de un periódico en español: "Han ofendido las imágenes."

darizada y omnipresente que remitía sin cesar a otras imágenes —los miles de estampas de la Virgen de Guadalupe—, el dispositivo barroco ya ofrecía el camino a las políticas, a los dispositivos y a los efectos de la imagen de hoy; aunque sólo fuera por su función homogeneizadora y su obsesión universalizante, pero también por la instauración de un nexo singular con la imagen que la convertía en el apoyo de una surrealidad en que se hundía la mirada, que suprimía la distancia del prototipo al reflejo, borrando las condiciones de su producción. En ese aspecto la imagen televisada retomaría, con nuevos bríos, una "religiosidad difusa" disuelta en el consumo, que destila lo tenue de sus milagros en lo cotidiano, exhibiendo los paraísos de una presencia inmediata, de una inmanencia impalpable (il. 20).

CONSUMOS BARROCOS, SINCRETISMOS Y POSMODERNIDAD

No obstante, y siempre bajo la luz de la experiencia barroca, es necesario matizar un balance que menosprecia los actuales usos de la televisión y las formas abundantísimas de la receptividad a las imágenes. Desconfiaremos de las afirmaciones que pasan por alto posibles apropiaciones, que minimizan las posibles desviaciones fomentadas por las brechas que hoy abren las tecnologías de la imagen electrónica. Si, para calificar estos tiempos que presencian la multiplicación de los canales de comunicación (video, cables, satélites, computadores, *video-juegos*, etc....) en México como por doquier, y las nuevas posibilidades que tiene el espectador de componer sus imágenes, hemos querido retener el término de "neobarroco",[49] es porque la experiencia individual y colectiva de los consumidores de imágenes de la época colonial ilumina las iniciativas que se esbozan hoy, los márgenes que se liberan pero también las trampas que encierra esta aparente libertad, este aparente desorden de lo imaginario. A este respecto, la evocación del México barroco es inapreciable, y ciertamente no es inútil el largo recorrido que hemos hecho entre las vírgenes milagrosas, de las que sólo percibimos ya la cursilería anticuada. Los imaginarios coloniales, como los de hoy, practican la descontextualización y el reaprovechamiento, la destructuración y la restructuración de los lenguajes. La mezcla de las referencias, la confusión de los registros étnicos y culturales, la imbricación de lo vivido y de la ficción, la difusión de las drogas, la multiplicación de los soportes de la imagen también hacen de los imaginarios barrocos de la Nueva España una prefiguración de nuestros imaginarios neobarrocos o posmodernos, así como el cuerpo barroco en sus nexos físicos con la imagen religiosa anunciaba el cuerpo electrónico unido a sus máquinas, *walkmans*, videocaseteras, computadoras...

Aún existen otros nexos entre ese pasado mal conocido, el presente que desconcierta y unos futuros como el que el argumento de *Blade Runner* imaginaba en 1982. Futuros tan ficticios como los orígenes milagrosos de la Guadalupana, pero que a veces repiten el pasado. En Los Ángeles, en 2019,

[49] Abruzzese (1988) *passim*; Omar Calabrese, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987.

se persigue a los "replicantes", arguyendo la inhumanidad de esos esclavos androides, como cinco siglos antes los conquistadores sometieron y masacraron a los indios sosteniendo que éstos no tenían alma. Pero eso no es lo esencial. Lo esencial se encontrará en la *metrópoli* titanesca de *Blade Runner*, grasienta, pegajosa y atestada, con unas culturas mezcladas y "contaminadas", percibida como uno de los desenlaces lejanos de una historia esbozada desde 1492. Ese mundo de la imagen y del espectáculo es, más que nunca, el de lo híbrido, del sincretismo y de la mezcla, de la confusión de las razas y de las lenguas, como ya lo era en la Nueva España: otra razón más para buscar elementos de reflexión en la experiencia barroca colonial, tan ejemplar en su capacidad de tratar el pluralismo étnico y cultural sobre el continente americano. Para reflexionar, tal vez, sobre esta larga trayectoria en que progresa, inexorable, en toda su complejidad, sus componendas y sus contradicciones, la occidentalización del planeta, occidentalización que, por sedimentaciones sucesivas, ha utilizado la imagen para depositar y para imponer sus imaginarios sobre América. Imágenes e imaginarios repetidos, a su vez, combinados y adulterados por las poblaciones dominadas.

Laboratorio de la modernidad y de la posmodernidad, prodigioso caos de dobles y de "replicantes" culturales, gigantesco "depósito de residuos" en que se amontonan las imágenes y las memorias mutiladas de tres continentes —Europa, África, América—, donde se adhieren proyectos y ficciones más auténticos que la historia, la América Latina encierra en su pasado algo con lo cual afrontar mejor el mundo posmoderno en el que nosotros nos estamos hundiendo.

BIBLIOGRAFÍA

Abreviaturas:

FCE: Fondo de Cultura Económica
IIE: Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM)
INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia
SEP: Secretaría de Educación Pública
UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México

Una bibliografía general y sumaria puede encontrarse en nuestra obra *La colonización de lo imaginario*, FCE, México, 1991.

Abruzzese, Alberto, *Metafore della pubblicità*, Génova, Costa et Nolan, 1988.
———, *Il corpo elettronico. Dinamiche delle communicazioni di massa in Italia*, Florencia, La Nuova Italia, 1988.
Actes de la recherche en sciences sociales, La peinture et son public, núm. 49, sept. 1983.
Arasse, Daniel, *L'Homme en perspective. Les primitifs italiens*, Ginebra, Famot, 1986.
Arrom, Juan José, *Mitología y artes prehispánicas en las Antillas*, México, Siglo XXI, 1975.
Artigas, Juan B., *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*, México, UNAM, 1979.
Auzepy, M. F., "L'iconodulie: défense de l'image ou de la dévotion à l'image?", en *Nicée II, 787-1987, douze siècles d'imagerie religieuse. Actes du colloque international Nicée II*, Collège de France, París, editadas por F. Boespflug y N. Lossky, Cerf, París, pp. 157–164.
Baticle, Jeannine, "L'âge baroque en Espagne, la peinture en Espagne de la seconde moité du XVIe siècle à la fin du XVIIe siècle", en *L'âge baroque en Espagne et en Europe septentrionale*, Ginebra, Famot, s.f., pp. 1–197.
Baxandall, Michael, *Giotto and the Orators, Humanist Observer of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, Wartburg Studies, at the Clarendon Press, 1971.
———, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
———, *Patterns of Invention. On Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1985.
Bernand, André, "Le statut de l'image divine dans l'Égypte hellénistique", *Mélanges Pierre Lévêque, I. Religion*, Besançon, Centre de recherches d'histoire ancienne, vol. 74, 367, 1988, pp. 33–47.
Bernand, Carmen y Serge Gruzinski, *De l'idolâtrie. Une archéologie des sciences religieuses*, París, Seuil, 1988. [Hay edición de FCE]
Brown, Jonathan, *Images and Ideas in Seventeenth Century Spanish Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
Brückner, Wolfgang, *Imagerie populaire allemande*, Milán, Electa, 1969.

Calabrese, Omar, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987.
Calvo Serraller, Francisco, *Teoría de la pintura del siglo de oro*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.
Caro Baroja, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
———, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en España en los siglos* XVI y XVII, Madrid, Akal Editor, 1978.
Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura en Nueva España*, México, UNAM, 1946.
———, *Imaginería popular novoespañola*, México, Ediciones Mexicanas, 1950.
Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1963.
Christian, William A., *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
Cordry, Donald, *Mexican Masks*, Austin, University of Texas Press, 1980.
Couto, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, FCE, 1947.
Damisch, Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, París, Seuil, 1972.
Dupront, Alphonse, *Du sacré. Croisades et pélerinages. Images et langages*, París, Gallimard, 1987.
Estudios acerca del arte novohispano. Homenaje a Elisa Vargas Lugo, México, UNAM, 1983.
Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, UNAM, México, 1952.
———, *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El retablo de los Reyes. El hombre*, México, UNAM, 1972.
Francastel, Pierre, *La réalité figurative*, París, Denoël, 1965.
———, *La figure et le lieu, L'ordre visuel du Quattrocento*, París, Gallimard, 1967.
Gagnon, F. M., *La conversion par l'image*, Montreal, 1975.
Gernet, Jacques, *Chine et christianisme. Action et réaction*, París, Gallimard, 1982.
Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Giesbert y Cía, La Paz, 1980.
Grabar, André, *L'iconoclasme byzantin, Le dossier archéologique*, París, Flammarion, 1984.
Gruzinski, Serge, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol.* XVIe-XVIIIe *siècle*, París, Gallimard, 1988. [Hay edición del FCE]
Guidieri, Remo, *L'abondance des pauvres*, París, Seuil, 1984.
———, *Cargaison*, París, Seuil, 1987.
Hudrisier, Henri, *L'iconothèque, Documentation audiovisuelle et banques d'images*, París, La Documentation Française, INA, 1982.
Inaga, Shigemi, "La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son retour en France (1860-1910)", *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 49, sept. 1983, pp. 29–45.
Ivins, W. M., *Prints and Visual Communication*, Cambridge, Mass., Cambridge University Press, 1969.
Keen, Benjamin, *The Aztec Image in Western Thougth*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1971. [Hay edición del FCE]
Kelemen, Pal, *Baroque and Rococo in Latin America*, Nueva York, Dover Publications, 1967.
Kubler, George, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1948, 2 vol.
Lafaye, Jacques, *Quetzalcoatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique (1531-1813)*, París, Gallimard, 1974. [Hay edición del FCE]

Lee, R. W., *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting, Art Bulletin*, núm. 22, 1940, p. 197 ss.

Le Gallo, Yolande, *Nuevas máscaras, comedia antigua. Las representaciones de las mujeres en la televisión mexicana*, México, Premiá, la Red de Jonás, 1988.

Leonard, Irving, *Baroque Times in Old Mexico*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1959.

Lévi-Strauss, Claude, *La voie des masques*, París, Albert Skira, 1975, 2 vols.

López Austin, Alfredo, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, México, UNAM, 1973.

Lyell, James P. R., *Early Book Illustration in Spain*, Nueva York, Hacker Art Books, 1976.

MacAndrew, John, *The Open-Air Churches in the Sixteenth Century, México*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965.

Mack Crew, Phyllis, *Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands, 1544-1569*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

Manrique, Jorge Alberto, "Del barroco a la ilustración", *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1976, tomo II, pp. 359–446.

———, "La estampa como fuente del arte en la Nueva España, *Anales del* IIE, 50, I, México, 1982, pp. 55–60.

Maza de la Francisco, "Fray Diego Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI", *Anales del IIE*, México, 13, 1945.

———, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, México, IIE, 1946.

———, *Los retablos dorados de Nueva España*, México, Ediciones Mexicanas, 1950.

———, *El guadalupanismo mexicano*, México, FCE, 1981.

———, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, INAH, 1964.

———, *La mitología en el arte colonial de México*, México, UNAM, 1968.

———, *El pintor Martín de Vos en México*, México, UNAM, 1971.

Micheli, Mario de, *Siqueiros*, México, SEP, 1985.

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz ou les pièges de la foi*, París, Gallimard, 1987.

Pérez Salazar, Francisco, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, México, 1933.

———, *Historia de la pintura en Puebla*, México, Imprenta Universitaria, 1963.

Phillips, John, *The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1535-1660*, Berkeley, Los Ángeles, Londres, University of California Press, 1973.

Quéau, Philippe, *Éloge de la simulation, De la vie des langages à la synthèse des images*, Champ Vallon, INA, París, 1986.

Reyes Valerio, Constantino, *Arte indocristiano. Escultura del siglo* XVI *en México*, México, INAH, 1978.

Rojas, Pedro, *Historia general del arte mexicano. Época colonial*, México, Hermes, 1969.

Romero de Terreros, Manuel, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México, Ediciones de Arte Mexicano, 1948.

Ruiz Gomar, José Rogelio, *El pintor Luis Juárez. Su vida y obra*, México, UNAM, 1987.

Sallmann, Jean Michel, "Image et fonction du saint dans la région de Naples à la fin du XVIe siècle et au debut du XVIIIe siècle", *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age, Temps modernes*, 91, 1979, pp. 827–874.

———, Il santo patrono cittadino nel' 600 nel Regno di Napoli e in Sicilia, en *Per la storia sociale e religiosa del Mezzorgiorno d'Italia*, al cuidado Giuseppe Galasso y Carla Russo, Nápoles, Guida, 1982, vol. II, pp. 187–211.

Schilling, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España*, México, UNAM, 1958.

Schönborn, Christoph, *L' icône du Christ. Fondements théologiques*, París, Cerf, 1986.

Scribner, Robert W., *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge, University Press, 1981.

Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
Séguy J., "Images et religion populaire", *Archives des Sciences sociales des religions*, 1977, 44–1, pp. 25-43.
Televisa. El quinto poder, México Claves latinoamericanas, 1985.
Toussaint, Manuel, *La pintura en México durante el siglo XVI*, México, Mundial, 1936.
———, *La catedral de México y el sagrario metropolitano*, México, Comisión diocesana, 1948.
———, *El arte flamenco en la Nueva España*, México, El Colegio Nacional, 1949.
———, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1962.
———, Pintura colonial en México, México, UNAM, 1982.
———, *Colonial Art in Mexico*, Austin y Londres, University of Texas Press, 1967.
Tovar de Teresa, Guillermo, *Pintura y escultura del renacimiento en México*, México INAH, 1979.
———, *Bibliografía novohispana de Arte*, México, FCE, 1988, 2 vols.
Trejo Delarbre, Raúl, coordinador, *Las redes de Televisa*, México, Claves latinoamericanas, 1988.
Ussel, Aline C., *Esculturas de la Virgen María en Nueva España (1519–1821)*, México, INAH, 1975.
Vargas Lugo, Elisa, *Las portadas religiosas de México*, México, INAH, 1969.
———, *La Iglesia de Santa Prisca en Taxco*, México, UNAM, 1974 y José Guadalupe Victoria , *Juan Correa, su vida y su obra*, Catálogo, México, *UNAM, 1985*, 2 vols.
———, *El arte en México, durante el virreinato*, México, Porrúa, 1980.
Vecchi, Alberto, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, Florencia, Leo S. Olschki, 1968.
Veliz, Zahira, *Artist's Techniques in Golden Age Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
Victoria, José Guadalupe, *Pintura y sociedad en Nueva España, siglo XVI*, México, UNAM, 1986.
———, *Arte y arquitectura en la Sierra Alta, siglo XVI*, México, UNAM, 1985.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES*

ÍNDICE GENERAL

Esta edición, cuya tipografía y formación realizó *José Luis Acosta* en el Taller de Composición Electrónica del FCE, y cuyo cuidado estuvo a cargo de *Diana Luz Sánchez*, se terminó de imprimir en noviembre de 1994, en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calzada de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. El tiro fue de 2000 ejemplares.